



UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
SERGIPE

INTERDISCIPLINAR

Revista de Estudos em Língua e Literatura

ISSN 1980-8879

DOI: 10.47250/intrell

Ano XX, Volume 43
São Cristóvão, jan-jun 2025

Estudos comparados:
leituras e traduções
das subjetividades
identitárias

INTERDISCIPLINAR

REVISTA DE ESTUDOS EM LÍNGUA E LITERATURA

**Estudos comparados: leituras e traduções
das subjetividades identitárias**

ISSN 1980-8879

**Ano XX V. 43
Jan-Jun 2025**

Copyright "©" Todos os direitos são reservados aos seus respectivos autores.

CONSELHO EDITORIAL E CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Profa. Dra. AINA PÉREZ FONTDEVILA, *Universitat Autònoma de Barcelona*
Profa. Dra. ANÉLIA PIETRANI, *UFRJ*
Prof. Dr. ANTÔNIO DE PÁDUA, *UEPB*
Prof. Dr. CARLOS MAGNO GOMES, *UFS/CNPq* | **Editor GERAL**
Profa. Dra. CATHERINE DUMAS, *Univ. de Paris III*
Profa. Dra. CHRISTINA RAMALHO, *UFS*
Prof. Dr. DANIEL SERRAVALLE DE SÁ, *UFSC*
Profa. Dra. EDAIR MARIA GORSKI, *UFS*
Prof. Dr. EDUARDO DUARTE, *UFMG/CNPq*
Profa. Dra. ELIANE CAMPELLO, *FURG*
Profa. Dra. GESSILENE S. KANTHACK, *UESC*
Profa. Dra. ISABEL CRISTINA MICHELAN DE AZEVEDO, *UFS*
Profa. Dra. LEILANE RAMOS DA SILVA, *UFS*
Profa. Dra. LÚCIA ZOLIN, *UEM*
Profa. Dra. MARIA ALICE TAVARES, *UFRN*
Profa. Dra. MARIA APARECIDA FONTES, *Università degli Studi di Padova, Itália*
Profa. Dra. MARÍA DEL MAR LÓPEZ-CABRALES, *Colorado State University*
Profa. Dra. MARIA JOSÉ BARBOSA, *University of Iowa*
Profa. Dra. MÁRLUCE COAN, *UFC*
Prof. Dr. OSMAR MOREIRA DOS SANTOS, *UNEB*
Profa. Dra. RAQUEL MEISTER KO. FREITAG, *UFS/CNPq*
Prof. Dr. RICARDO ALMEIDA DE PAULA, *UNICEN – Argentina*
Profa. Dra. ROSALICE PINTO, *Universidade Nova de Lisboa*

EQUIPE EDITORIAL

Editor geral: Carlos Magno Gomes
Diagramação/Publicação OJS: Julio Gomes de Siqueira

FICHA CATALOGRÁFICA

161r

Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura.
Desde jul/dez de 2006.
Ano XX, v. 43, jan-jun 2025.
São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe (UFS),
2024; 18 cm Semestral. Organizadores: Carlos Magno Gomes, Jocelaine
Oliveira dos Santos e Tiago Silva.

Publicação interdisciplinar na área de Letras
(UFS). ISSN 1980-8879.
1. Linguística. 2. Literatura. 3. Literatura brasileira. I. Editor.

CDU 811:82(8) (05)

As informações contidas nos textos publicados por esta revista são de responsabilidade de seus autores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Cidade Univ. Prof. José Aloísio de Campos
Av. Marechal Rondon, s/n, Jd. Rosa Elze São Cristóvão/SE CEP 49100-000

 **10.47250/intrell**



Esta obra está sob uma Licença **Creative Commons**
Atribuição – Não Comercial – 4.0 Internacional

SUMÁRIO

7 APRESENTAÇÃO

Carlos Magno Gomes, Jocelaine Oliveira dos Santos e Tiago Silva

Estudos comparados: leituras e traduções das subjetividades identitárias

11 Aristófanes e o protagonismo feminino na política

José Antonio Alves Torrano

25 Comentários às traduções das obras de María Fernanda Ampuero e Mariana Enriquez

Lucie Josephe de Lannoy

39 Quando os Oompa-Loompas cantam: tradução de humor em Roald Dahl

Valquiria Pereira Alcantara

55 Bernardine Evaristo e suas reconstruções (de gênero) na ficção britânica negra contemporânea

Paulo Henrique de Sá Júnior

71 Luiza Romão: poesia, memória e ressignificações

Thays Keylla de Albuquerque

87 Transantropologia: cenas de ontografias poéticas para uma travessia

Manuela Rodrigues Santos

103 A possibilidade da carta pessoal como indício de estética autoficcional

Edson Ribeiro da Silva

117 Entre os mortos, recolher a escrita: processos criativos e escrita de mulheres

Jocelaine Oliveira dos Santos

Seção Livre

131 Fantasmas, vampiros e as crises capitalistas: interseções entre literatura gótica e economia nos séculos XVIII e XIX

Daniel Serravalle de Sá

145 Diversidade e livro didático: rotas de fuga do monoculturalismo para o ensino da literatura

Maria de Fátima Berenice da Cruz

159 Antes do fim, o silêncio: apontamentos jusliterários sobre o resgate do direito à voz pelos povos indígenas brasileiros

Igor Rodrigues Santos e Miriam Coutinho de Faria Alves

173 O surrealismo latino-americano no conto "Los subconscientes", de Luis Britto García

André Luís de Macedo Serrano e Luis Eustáquio Soares

187 A poética de Milton Hátoum e o arquétipo da Grande Mãe

Ana Maria Leal Cardoso e Maria Goretti Ribeiro

203 Espelhos do Novo Mundo: paisagens brasileiras nos relatos de viagem de Woodes Rogers (1712)

Fernanda Farias Oliveira, Tiago Barbosa da Silva e Ana Júlia Santos Pereira

APRESENTAÇÃO

Estudos comparados: leituras e traduções das subjetividades identitárias

Carlos Magno Gomes¹
Jocelaine Oliveira dos Santos²
Tiago Silva³

O Conselho Editorial da **Interdisciplinar**: Revista de Estudos de Língua e Literatura traz a público o volume 43, número 1, referente ao período de jan-jun de 2025, que está composto por duas partes: Dossiê: **Estudos comparados: leituras e traduções das subjetividades identitárias** e pela **Seção Livre**. O Dossiê destaca o debate em torno das traduções e escritas de si perpassando as subjetividades do processo de criação literária e da tradução. Entre as subjetividades identitárias dos textos literários, destacamos as releituras das comédias e tragédias gregas que abriam espaço para o protagonismo feminino, as especificidades das traduções de texto de autoria feminina, quando exploram opções por vocábulos que marcam as questões de gênero. Entre as performances identitárias, os/as pesquisadores do dossiê ressaltam a importância do lugar de fala das mulheres e das identidades trans e afro-diaspóricas, entre outras. Na **Seção Livre**, temos abordagens sobre questões históricas, uma proposta de leitura pelos estudos jurisliterários, uma retomada do mito da Grande Mãe na análise da obra de Milton Hatoum, além de uma densa pesquisa sobre a literatura para além da história do livro didático no Brasil e um excelente estudo sobre as perspectivas do surrealismo em obras sul-americanas.

Na abertura do dossiê, **José Antônio Alves Torrano**, em *Aristófanes e o protagonismo feminino na política*, destaca a intersecção entre teatro e valores sociais ao propor uma análise de tragédias e comédias protagonizadas por mulheres na Grécia antiga. O pesquisador destaca como estes textos projetam e fabulam utopias de poder político feminino ao passo que analisam estereótipos e preconceitos misóginos que marcam as sociedades da época, sobretudo a partir de Aristófanes.

¹ Prof. Titular da UFS. Bolsista CNPq. Coordenador do GELIC/CNPq/UFS. E-mail: calmag@bol.com.br. [ORCID](#)

² Professora de Língua Portuguesa e suas Respectivas Literaturas do Instituto Federal de Sergipe, Campus São Cristóvão. Doutora em Ciências Sociais e Mestre em Letras. E-mail: jocelaine.santos@ifs.edu.br. [ORCID](#)

³ Professor Dr. do Instituto Federal de Sergipe (IFSE). Pós-doutor no PPGL/UFS. Doutor em Letras pelo PPGL/UFPE (2018). Pesquisador associado ao Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO), ao Grupo de Estudos sobre Representações, Alteridades e Subjetividades (ERAS), e ao Grupo de Pesquisa em Estudos de Texto, Leitura e Linguagem (GETELL). E-mail: tiagob_s@yahoo.com.br. [ORCID](#)



Na esteira da tradução e seus desafios, o artigo *Comentários às traduções das Ampuero e Enriquez*, de **Lucie Josephe de Lannoy**, pensa a tradução a partir do Sul-Global, dos estudos feministas da tradução e de teóricas do feminismo, com a intenção de pensar a tradução para além de uma prática interlingüística, adentrando aspectos ideológicos, políticos, culturais que implicam uma prática tradutória alinhada a diálogos feministas transnacionais, sobretudo a partir da literatura latino-americana contemporânea.

Dando continuidade ao debate sobre tradução, **Valquiria Pereira Alcântara**, em intitulado *Quando os Oompa-Loompas cantam: tradução de humor em Roald Dahl*, debruça-se nas canções de *A fantástica fábrica de chocolate*, de Roald Dahl, para evidenciar as diferentes estratégias que permitem aproximações entre o texto fonte e o texto alvo, salientando desde a análise dos nomes das personagens como pensar a ironia, o deboche e o humor num contexto de tradução, reforçando que as escolhas dos diferentes tradutores se inserem numa tentativa de manutenção do texto fonte. No debate sobre as subjetividades do processo criativo, o dossiê abre espaço para diferentes leituras, **Paulo Henrique de Sá Júnior**, em *Bernardine Evaristo e suas reconstruções (de gênero) na ficção britânica negra contemporânea*, mergulha na obra da escritora Evaristo a fim de mapear a presença da história negra e como esse tratamento vem se solidificando na estética da autora, sobretudo a partir de questões de gêneros pulsantes. Neste artigo, vemos a importância da consolidação do romance histórico revisionista no preenchimento de lacunas literárias deixadas, sobretudo, pela literatura canônica.

O artigo *Luiza Romão: poesia, memória e ressignificações*, de **Thays Keylla de Albuquerque**, também investiga a escrita de mulheres, neste caso a poética de Luiza Romão, dedicada à reordenação memorialística de obras como *A Ilíada*, num gesto de tomada dos efeitos da colonização pela ótica das mulheres. Em sua costura ensaística, a autora debate como a obra de Romão contribui para a elaboração das memórias culturais sobre o passado por meio da desconstrução de narrativas conciliatórias, sobretudo aliançada ao avanço dos estudos decoloniais na América Latina. Em diálogo com a obra filosófica e literária de Atena Beauvoir Roveda, o texto de **Manuela Rodrigues dos Santos**, *Transantropologia: cenas de ontografias poéticas para uma travessia*, debate a necessidade de construção de outras ferramentas e de outros quadros conceituais sobretudo quando olhamos a escrita de corpos dissidentes da norma e corporalidades transvestigêneres que usam da escrita para engendrar-se, para inventar-se e para ensaiar outras formas do humano. Neste sentido, propõe um alargamento da noção de corpo-cogito sartreano a partir da obra de Atena para refletir: se a cisgeneridade é o sujeito-cogito do humano sartreano; a transgeneridade é esse outro: a segunda humanidade.



O artigo de **Edson Ribeiro da Silva**, intitulado *A possibilidade da carta pessoal como indício de estética autoficcional*. Nele, o autor traz algumas cartas de Katherine Mansfield, Clarice Lispector e, com menos ênfase, Sylvia Plath para pensar pactos de leitura particulares e problematizar o próprio estatuto da autoficção na contemporaneidade em seu caráter performático, discutindo, a partir de marcos teóricos importantes possibilidades de ampliação do conceito de autoficção a obras anteriores ao conceito. Em *Entre os mortos, recolher a escrita: processos criativos e escrita de mulheres*, **Jocelaine Oliveira dos Santos** traz à baila reflexões sobre a literatura de autoria feminina explora discursos opressores por meio de uma escrita ensaística. A pesquisadora se volta para a análise das obras de Tatiana Salem Levy e Cristina Rivera Garza para refletir sobre outras formas de narrar a violência de gênero na contemporaneidade. O artigo traz uma costura-reflexiva sobre a obra dessas escritoras que pensam a escrita como uma prática do ser-em-comum no século XXI.

Abrindo a **Seção Livre**, pensando a intersecção entre literatura economia, em *Fantasma, vampiros e as crises capitalistas: interseções entre literatura gótica e economia nos séculos XVIII e XIX*, o professor **Daniel Serravalle** enfatiza o caráter interdisciplinar do texto literário a partir de uma análise do romance gótico e suas implicações simbólicas diante da ascensão do capitalismo liberal. Por uma perspectiva interdisciplinar dos estudos de leitura, em *Diversidade e livro didático: rotas de fuga do monoculturalismo para o ensino da literatura*, **Maria de Fátima Berenice da Cruz** apresenta uma interessante pesquisa sobre a importância do Livro Didático na escola brasileira, estabelecendo um parâmetro contrastivo entre o nascimento do livro didático no Brasil no século XX com o seu rigoroso controle de produção e, por outro lado, as demandas oriundas dos movimentos sociais no século XXI por uma criação de um livro que atenda às necessidades de uma geração pluricultural. O trabalho constata que no início dessa história, o material monocultural prevalecia, justificando, portanto, o perfil reducionista atribuído ao livro didático. E no segundo momento o trabalho apresenta um estudo sobre uma coleção de livro didático de Língua Portuguesa, que trazem rotas de fuga dessa tradição, abrindo espaço para a diversidade e uma educação antirracista.

Ainda pela perspectiva da leitura, o texto de **Igor Rodrigues Santos** e **Miriam Coutinho de Faria Alves**, *Antes do fim, o silêncio: apontamentos jus-literários sobre o resgate do direito à voz pelos povos indígenas brasileiros*, propõe um gesto de leitura dos aspectos jusliterários a partir da narrativa de Ailton Krenak, a fim de observar como a categoria do silêncio imposta àquelas populações originárias são confrontadas pelo longo processo de lutas que culminou na (re)conquista, através da literatura indígena, de sua autonomia e voz. Para os autores, a literatura indígena pode ser encarada enquanto



uma forma de (re)conquista do direito à voz e de luta contra a monocultura do pensamento eurocentrado.

Na continuidade, em *O arquétipo da Grande Mãe em Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum, as pesquisadoras **Ana Maia Leal Cardoso** e **Maria Goetti Ribeiro** propõem uma leitura de *Relato de um certo Oriente*, do escritor Milton Hatoum, a partir dos pressupostos da psicocrítica junguiana. Para elas, a obra em análise revela como o arquétipo da Grande Mãe pode se constituir em textos literários. As autoras identificam o “complexo materno negativo” vivido pela protagonista, evidenciando as formas de sofrimento psíquico e os danos existenciais experimentados por essa personagem. O análise literária reforça que há uma referência ao arquétipo da Grande Mãe inconsciente, projetado pela narradora na avó adotiva para preencher o grande vazio deixado pela mãe verdadeira.

Logo depois, no artigo *O surrealismo latino-americano no conto “Los subconscientes”*, de Luis Britto García, **André Luís de Macedo Serrano** e **Luis Eustáquio Soares** destacam alguns mecanismos estético-oníricos mobilizados na contística de Luis Brito García. No texto, os autores partem da discussão teórica inaugurada por Jacques Rancière e Freud para discutir o surrealismo latino-americano, ou seja, aquele que se define pelo conteúdo primário e pelos traumas dos colonizados e dos povos periféricos. Finalizando a Seção Livre, temos um estudo dos relatos dos viajantes pelo Brasil colonial. Em *Espelhos do Novo Mundo: paisagens brasileiras nos relatos de viagem de Woodes Rogers (1712)*, **Fernanda Farias Oliveira**, **Tiago Barbosa da Silva** e **Ana Júlia Santos Pereira** trazem a público o resultado de um projeto de pesquisa desenvolvido no PIBIC/UFBA sobre as representações das paisagens brasileiras descritas pelo viajante Woodes Rogers em *A Cruising Voyage Round the World (1712)*. O artigo analisa como esse relato de viagem, que inspirou Robinson Crusoe, pode ser reconhecido como uma construção sócio-histórica, articulada aos saberes geográfico e cultural. Trata-se de uma pesquisa que explora as descrições de Rogers a partir de seus sentidos políticos e reforçam o imaginário colonialista sobre o Novo Mundo, marcado pela ênfase ao exótico e ao selvagem, estereótipos típicos da visão europeia do Brasil século XVIII.

Pela diversidade das abordagens sobre tradução e estudos da identidade que compõem o Dossiê e os estudos sobre história literária e do livro didático no Brasil que estão na Seção Livre, agradecemos aos/às autores/as pela gentileza de compartilharem seus trabalhos na área dos estudos literários. Por fim, desejamos aos/às leitores/as boas reflexões acerca das temáticas reunidas neste volume.

São Cristóvão, Setembro de 2025.



Aristófanes e o protagonismo feminino na política

Aristophanes and women's political leadership

José Antonio Alves Torrano¹

Resumo: Em *Lysistrata*, *Thesmophoriazusae* e *Ecclesiazousae*, Aristófanes projeta a utopia do controle do poder político pelas mulheres e faz implacável análise dos estereótipos e preconceitos misóginos. Com base na releitura de Aristófanes por Stephen Halliwell (2008, 2015) e nas definições de paródia e pastiche por Gérard Genette (2010), visamos mostrar como e com que consequência essa utopia e análise se constroem mediante intensa utilização da paródia e do pastiche na composição da comédia aristofânica.

Palavras-chave: Misoginia. Aristófanes. *Lysistrata*. *Ecclesiazousae*. *Thesmophoriazusae*.

Abstract: In *Lysistrata*, *Thesmophoriazusae*, and *Ecclesiazousae*, Aristophanes projects the utopia of control of political power by women and relentlessly analyses misogynistic stereotypes and prejudices. Based on Stephen Halliwell's (2008, 2015) reinterpretation of Aristophanes and Gérard Genette's (2010) definitions of parody and pastiche, we aim to show how and with what consequence this utopia and analysis are constructed through the intense use of parody and pastiche in the composition of Aristophanic comedy.

Keywords: Misogyny. Aristophanes. *Lysistrata*. *Ecclesiazousae*. *Thesmophoriazusae*.

¹ Professor Titular aposentado e Professor Sênior da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e bolsista Produtividade em Pesquisa 1A do CNPq. Email: jtorrano@usp.br. [ORCID](#)

*Artigo recebido em 30 de junho de 2024 e aceito para publicação em 25 de setembro de 2024.



A Grécia clássica manteve rígida separação de gêneros, confinando as mulheres às funções domésticas e restringindo a administração pública aos varões. Na oração aos mortos do primeiro ano da guerra do Peloponeso, Péricles por fim consola as viúvas com este conselho, em que a repressão a manifestações públicas femininas não poderia ser mais enfática: “grande torna-se a reputação, para vós, se não fordes inferiores à subsistente natureza, e para aquela de cuja excelência ou reprovação menos se falar”² (Tucídides, 45.2). Por outro lado, repontam laivos de misoginia na poesia, desde o mito hesiódico de Prometeu (*Teogonia*, 585-612), passando pelos poetas líricos, até a insana fala de Hipólito na tragédia homônima de Eurípides (*Hipólito*, 616-668).

Chegaram até nós muitas tragédias com mulheres como protagonista ou tema, mas as mais antigas comédias que hoje temos sobre mulheres são as de Aristófanes *Lisístrata* (*Lys.*), apresentada em 411, *As Tesmoforiantes* (*Th.*), do mesmo ano, seguidas em 392 ou 391 por *Assembleia de Mulheres* (*Ec.*). Nessas três comédias, Aristófanes projeta em diversos graus a utopia do controle do poder político pelas mulheres e faz implacável análise dos estereótipos e preconceitos misóginos.

Supõe-se que Aristófanes tenha influenciado Platão, que em *A República* propõe uma educação igualitária para homens e mulheres com vistas à possibilidade da participação no poder para ambos os sexos, conforme talentos e competências individuais se revelarem para tanto. Mas é discutível se teria havido influência do comediógrafo sobre o filósofo ou se essas ideias eram então difusas nos meios intelectuais.

Stephen Halliwell (2015, XX) vê a obscenidade e liberdade satírica nas comédias de Aristófanes como traços típicos das festas dionisíacas, nas quais o vilipêndio dos mais proeminentes cidadãos teria antes um caráter apotropaico (i.e., de afastar desgraças e malquerenças de Deuses). Nesse sentido, assim como o ataque a líderes políticos e militares, a utopia em que se contempla o controle da pólis pelas mulheres não integraria um programa político, mas constituiria um dos traços libertários das festas dionisíacas.

Trataremos, pois, de examinar qual o sentido e função dessa utopia do controle político feminino no contexto da comédia, e como estereótipos e preconceitos misóginos são utilizados e reiterados visando que efeito além do cômico. Sem dúvida, o efeito libertário e visionário de se contemplar esteticamente um mundo livre das injunções e coerções da vida cotidiana.

² Todas as traduções citadas são do autor deste estudo.



A liderança de Lisístrata

Contrariando a passividade com que as mulheres aguardariam maridos e filhos retornarem de uma guerra que havia duas décadas engolfava a pólis dos atenienses na miséria física e moral, Lisístrata, na comédia homônima, concebeu um plano para restaurar a paz e repor a vida em condições de ser vivida com tranquilidade. Um plano de fazer frente à violência e prepotência masculina recorrendo aos atributos femininos e à participação das mulheres em Afrodite, a Deusa da beleza e da sedução amorosa.

No prólogo, Lisístrata expressa decepção ao não ver as companheiras com quem combinara o encontro. Saudada pela amiga Calonice, desabafa a irritação com as mulheres, explicando que “junto aos varões somos tidas / como velhacas...” (*panoûrgoi*, *Lys.* 10s.), no que é interrompida pela comprovação da amiga: “E somos, por Zeus!” (*Lys.* 11). O tom paródico³ se dá pela reprodução de preconceitos misóginos masculinos na voz de mulheres. Calonice justifica o atraso delas com as muitas tarefas que as retêm em casa, e indaga o que e como é o motivo da convocação. Lisístrata responde: “Grande” (*Lys.* 23), a que Calonice interroga: “E grosso?”; Lisístrata confirma: “Por Zeus, grosso!” (*Lys.* 24), para o espanto de Cleonice: “E como não viemos?” Antes de saber de que trata o encontro, a amiga sugere para o objeto do encontro adjetivos fálicos, o que também aponta o caráter ostensivamente falocêntrico da sexualidade feminina em Aristófanes.

Lisístrata explica que tem um plano para as mulheres juntas salvarem a Grécia, e quando já se reuniram, primeiro apela para o sentimento materno: “Não almejais pelos pais de vossos filhos / ausentes em companhia militar?” (*Lys.* 99s.). Elas se queixam da longa ausência dos maridos em serviço militar, e Calonice lamenta que após a revolta dos milésios não viu mais “nenhum dildo de oito dedos” “feito de couro” que lhes “dava a assistência” (*Lys.* 109s.). Neste ponto, Lisístrata cobra das mulheres comprometimento com o plano que daria fim à guerra; ansiosas pela paz todas se comprometem com o mais completo empenho. Mas quando revela que o meio de obter que os maridos celebrem o tratado de paz é “nos abster de todo pênis” (*Lys.* 124), imediatamente as ouvintes fazem meia-volta, e é necessário persuadi-las a adotarem o método proposto para alcançar a paz. A lacônia Lâmpito lamenta que é difícil “mulheres dormirem a sós sem a glande” (*Lys.* 143.). Lisístrata explicita o plano de sedução e negaças que levem os maridos ao cúmulo da excitação e carência sexuais de modo que firmem o tratado de paz como condição para que possam se satisfazer com suas mulheres.

³ Segundo Genette (2010), paródia se define como resultado de uma transformação lúdica operada em um texto básico (hipotexto), enquanto o pastiche resulta de uma imitação lúdica de um hipotexto.



Trata-se de um plano completamente utópico e inexecutável, sobretudo nesta sociedade escravagista, que marginaliza mulheres e em que maridos distantes em guerra nem tomariam conhecimento dele. Mas utopia é um dos elementos fulcrais das comédias de Aristófanes, tanto quanto a celebração dos poderes de Afrodite, a Deusa que se manifesta no âmbito do que nós chamamos de sexualidade, e os gregos antigos, de *tà aphrodísia*.

No entanto, Lâmpito, a aliada lacônia de Lisístrata, questiona outra dificuldade: os atenienses não cessarão a guerra enquanto dispuserem de financiamento para mantê-la. Lisístrata em resposta expõe a segunda parte de seu plano: as mulheres anciãs, simulando um sacrifício, tomariam a acrópole, onde se guardam as reservas que sustentam a guerra, e propõe um juramento de todas juntas, que tornasse inviolável o compromisso de seduzir e negacear os maridos até que celebrem a paz. Mas que sacrifício se faria por ocasião de um juramento em nome da paz? Propõe-se com a entusiástica aprovação de todas substituir a vítima animal por um jarro tásio de vinho e “não lhe adicionar água” (*Lys.* 195ss.). Ouve-se então um clamor, Lisístrata anuncia que a acrópole foi capturada pelas anciãs, exorta Lâmpito a coordenar a execução do plano na Lacedemônia e as demais mulheres a auxiliar na tomada da acrópole.

Assim no prólogo as mulheres se mostram reconhecidamente “velhacas” (*panoûrgoi*, *Lys.* 10, literalmente: “capazes de tudo”), obsessivamente falocêntricas e loucas por vinho, o traço paródico consistindo em isso aparecer entre mulheres e não na de boca de homens.

No párodo, comparece primeiro o semicoro de anciãos e depois o semicoro de mulheres, cada um composto de doze coreutas, perfazendo ambos os vinte e quatro coreutas do coro cômico padrão ao se reunirem por fim na conciliação final.

Os anciãos carregam troncos, cepos e, numa marmita, brasas a fim de incendiar os portões e as mulheres. Indignados comparam a presente ousadia das mulheres com a do rei espartano Cleômenes, que em 508/7 ocupara a acrópole em apoio a Iságoras contra Clístenes e o projeto democrático, e que após empedernido assédio expulsaram “esfaimado, esquálido, hirsuto” (*Lys.* 279). Imprecam “estas odiadas de Eurípides e dos Deuses todos” (*Lys.* 283), e evocam o “troféu em Tetrápolis” (*Lys.* 285), isto é, a vitória sobre persas em Maratona, como evidência de nova iminente vitória sobre as mulheres, como se as equiparassem aos mais terríveis inimigos enfrentados outrora. Planejam atacar a porta com toras como aríete e, se as mulheres não retirarem as traves, “queimar portas e forçar com fumaça” (*Lys.* 311).



As mulheres, ao avistarem fumaça e perceberem a intenção dos atacantes, trazem água em hídrias e invocam a guardiã da acrópole Atena Tritogênia como aliada. Após embate verbal e recíprocas ameaças, o pastelão: as mulheres despejam água sobre os velhos e lhes apagam o fogo.

O Conselheiro (*Próboulos*) inicialmente recrimina a lascívia das mulheres e atribui o recente desastre da invasão grega da Sicília ao mau agouro do pranto ritual por Adônis da mulher enquanto o marido orador na assembleia exortava a atacar a Sicília; exemplifica o que reprova como indulgência dos maridos com as mulheres; alega que como Conselheiro precisa de dinheiro para prover de remos os navios, mas é impedido pela mulheres; e ordena que os guardas citas que o seguem alavanquem as portas da acrópole (*Lys.* 387-430).

Lisístrata intervém, reivindica a administração das finanças públicas com base na experiência da gerência doméstica, argumenta com danos e perdas sofridos por mulheres na guerra, e sugere ao Conselheiro que morra, dispondo-se a cuidar de requisitos do funeral. Intimidado perante Lisístrata e a multidão de mulheres, o Conselheiro se retira com os guardas citas alegando ir prestar queixas ao Conselho (*Lys.* 430-613).

O coro de anciãos declara sentir “fedor da tirania de Hípias” (*Lys.* 619), vê na tomada da acrópole e proposta de conciliação com os lacedemônios um complô contra a democracia em prol da tirania, e ameaça “esmurrar esta velha odiosa aos Deuses” (*Lys.* 635). O coro de mulheres replica a ameaça, elenca a participação delas nos ritos festivos da pólis na infância e na juventude, a cota de sua contribuição à pólis ao “fornecer varões” (*Lys.* 651), acusa os varões de pôr a pólis em perigo de ser destruída, e retribui as ameaças de violência. Ambos os semicoros reiteram ameaças e acusações recíprocas por mais um par de estrofe e antístrofe (*Lys.* 614-705).

Seguem a cena em que Lisístrata se queixa da indisciplina das mulheres e a em que ela refuta subterfúgios e escusas de mulheres para burlarem a vigilância e encontrarem-se com maridos e amantes. A incongruência e absurdo das justificativas apresentadas como escusas põem em evidência o que seria a ingenuidade e inabilidade femininas em argumentação e discussão. Em contrapartida, Lisístrata persuade-as a permanecerem fiéis ao juramento mediante recurso a um (pastiche de) oráculo (*Lys.* 706-780). Contrapõem-se a estrofe em que os anciãos contam a história de Melânion, que detestava as mulheres, e a antístrofe em que as mulheres contam a história de Tímon, que odiava os varões, tanto aqueles quanto estas concluindo com ameaças recíprocas e gestos obscenos (*Lys.* 781-828).



As consequências da abstinência sexual começam se mostrar na cena em que o marido Cinésias em desespero itifálico procura a esposa Mírrina na acrópole, e é atizado e ludibriado por ela que, antes de partir, exige reiteradamente como condição para o desejado intercuro que ele na assembleia vote pela paz. O semicoro de anciãos toma as dores de Cinésias, execrando Mírrina, e o semicoro de mulheres a defende. Ainda em consequência da abstinência, o arauto lacedemônio vem propor reconciliação, em indisfarçável estado itifálico, que ele inutilmente tenta disfarçar para manter a liturgia do cargo. Cinésias intervém pedindo que enviem plenipotenciários de Esparta e propondo-se dizer ao Conselho que eleja delegatários, “mostrando este pênis aqui”, para que se celebre um tratado de paz (*Lys.* 829-1013).

Prenunciando a reconciliação, o semicoro de mulheres se aproxima do de anciãos, e primeiro se dispõe habilmente a vesti-los, depois a retirar um mosquito do olho do velho, e por fim a beijá-lo. Vencida a resistência, o semicoro de anciãos se rende à benevolência feminina e reconcilia-se com elas: “não vos farei vileza nem de vós sofrerei. / Vamos nos juntar e principiemos o canto” (*Lys.* 1014-1042).

Por uma extrema e coercitiva ereção, que atinge a todos os gregos, o delegatário lacedemônio vem propor tratado de paz ao delegatário ateniense, que se encontra na mesma situação desesperada. Lisístrata oficia o acordo, lembrando primeiro os ritos comuns em altares comuns a ambos, lacedemônios e atenienses, depois supostos auxílios militares prestados uns aos outros, enquanto um e outro delegatário com comentários lascivos e obscenos apreciam os dotes físicos de Reconciliação representada na figura de uma jovem. Seguem as negociações para devolução de territórios tomados na guerra e também apreciados em termos lascivos e metáforas sexuais. Enfim o êxodo mostra a satisfação e saciedade dos recém-reconciliados após o banquete celebrativo.

A vingança feminina

A desforra das mulheres contra a misoginia é tema da comédia *As Tesmoforiantes*, que tem por título o nome das celebrantes das Tesmofórias, festas em honra das Deusas cognominadas “Tesmóforas” Deméter e sua filha Perséfone, com ritos secretos restritos às mulheres.

No prólogo, o velho interroga Eurípides aonde o conduz, já desanimado e fatigado de o acompanhar. Eurípides responde em tom pedante e sofisticado, o velho repetidamente o interrompe em tom admirado e simplório; o diálogo sobre o que se verá e o que se ouvirá na expectativa do



espetáculo ganha metateatralidade, e marca a ascendência de Eurípides sobre o velho, que, todavia, na ausência de Eurípides revelará astúcia e iniciativa (*Th.* 1-28).

Eurípides enfim revela que chegaram à casa do poeta trágico Ágaton e anuncia “um servo dele com um braseiro e mirra / para sacrificar, ao que parece, à poesia” (*Th.* 37s.). O servo em linguagem rebuscada e sublime pede silêncio perante as Musas e Ágaton, que está compondo um drama, e o velho se põe a interrompê-lo com interjeições e termos obscenos. Eurípides intervém e pede ao servo que chame Ágaton. Enquanto esperam por ele, Eurípides conta em que aflições se encontra: nesse dia reunidas nas Tesmofórias as mulheres votarão a pena de morte contra ele por falar mal delas em seus dramas, e por isso vem pedir a Ágaton que disfarçado de mulher em trajes femininos compareça à reunião delas e o defenda (*Th.* 28-94).

Ágaton aparece no encicema cantando diversos Deuses no que seria um dueto entre dois semicoros ou entre o corifeu e o coro. O velho, citando e pastichando a *Licurgia* de Ésquilo, o interroga sobre sua ambiguidade sexual, se é menino ou mulher. Ágaton explica que se veste conforme o drama a ser composto: vestes femininas para personagens femininas e trajes masculinos para masculinos, o que suscita no velho outros comentários obscenos. Eurípides o interrompe dizendo que também era assim “com tal idade ao começar a compor” (*Th.* 174), e declara-se abatido por inaudito infortúnio e na condição de suplicante perante Ágaton. Explica o perigo em que se encontra e pede a Ágaton que sob disfarce feminino o defenda na reunião de mulheres. Ágaton se recusa a fazê-lo citando verso de Eurípides e justifica-se que se descoberto teria fim pior que o de Eurípides. Pior por quê? “Por parecer que furto a ocupação noturna / das mulheres e surrupio a Cípris feminina” (*Th.* 204s.). O velho, embora indignado com a recusa, julga a alegação verossímil, e solidário se dispõe a substituí-lo na defesa de Eurípides, de quem então se diz “parente” (*kedestá*, *Th.* 210), donde se supõe que se trate de seu sogro Mnesíloco. Eurípides o pega pela palavra, e imediatamente começa a travesti-lo mediante providenciais empréstimos de utensílios e trajes disponibilizados por Ágaton, e após breve recomendação e o juramento de socorrê-lo se mal sucedido, despede-se e envia-o à decisiva aventura (*Th.* 211-279).

A sós, escanhoado, depilado e travestido como uma nobre senhora, o parente chama uma serva trácia para acompanhá-lo(a) e carregar a cesta com oferendas, e ajunta-se à turba feminina subindo a ladeira da acrópole em meio à fumaça de tochas. Faz a prece e oferendas às duas Deusas por si mesmo(a), pela filha e pelo filho, e dispensa a serva, por não ser permitido aos servos ouvir as falas (*Th.* 279-294).



Em vez da entrada pelo párodo, o coro sai de tendas diante do templo das Tesmóforas e espalha-se na orquestra. O corifeu, à guisa de arauto, parodiando o rito das Tesmofórias, conclama à prece a um catálogo de Deuses e à abertura da assembleia. O coro invoca outro elenco de Deuses. O corifeu reitera a conclamação à prece e impreca má morte a um catálogo burlesco de malfeitores. O coro prossegue nas preces e imprecações. O corifeu abre a assembleia com a ordem do dia: “tratar o caso de Eurípides: qual deve ser a pena” (*Th.* 378s).

Primeiro fala Mica, que acusa Eurípides de caluniar as mulheres “como adúlteras, viciadas em varões, / beberronas, traiçoeiras, falastronas, / insalubres” (*Th.* 392ss.), tanto que os maridos se tornaram suspicazes, vigilantes e precavidos de modo a impedir as mulheres de tramar suas artimanhas; e conclui pedindo pena de morte para Eurípides. O coro aprova com veemente louvor. Depois fala Crítila, cujo marido morreu em Chipre deixando-lhe cinco crianças para criar com a venda de guirlandas no mercado, mas as tragédias de Eurípides persuadem o povo de que não há Deuses e já não vende mais nem a metade, por isso ela exorta a puni-lo. No entanto, Crítila se despede porque deve “trancar / vinte coroas contratadas por varões” (*Th.* 457s.). O coro aprova com ainda mais veemência. Por fim, o parente travestido toma a palavra, solidariza-se com os vitupérios contra Eurípides e declara horror a ele, mas pede o reconhecimento de que ele contou dois ou três vícios das mulheres ciente de que elas têm milhares, e põe-se a contar vilezas da vida conjugal cometidas por ela mesma e por suas conhecidas, e conclui sugerindo o reconhecimento das vilezas femininas e de que “ficamos iradas com Eurípides / sem nada ter sofrido mais do que fizemos” (*Th.* 518s.). O coro se indigna com o que vê como desfaçatez da oradora.

No furor da indignação, o(a) corifeu(corifeia), com a involuntária ironia de assumir a misoginia difusa, declara: “Pior do que mulheres por natureza sem pudor / sob todo aspecto não há nada senão mulheres” (*Th.* 531s.). Exaltada, Mica propõe depilarem com cinzas o “leitão” (*i.e.* vulva) dessa que, sendo mulher, fala mal das mulheres. Ameaçado, o parente ainda defende Eurípides e se defende citando uma escalada de vícios e crimes atribuídos a mulheres: vício em vinho, infidelidade conjugal, mariticídio, parricídio, adoção furtiva do filho da serva; e ao desafio físico de Mica se diz pronto para vias de fato (*Th.* 532-570).

Confundido pela aparência com mulher, chega Clístenes, que justifica sua vinda declarando-se congênere das mulheres e fã delas, para anunciar o que ouviu nas tagarelices da praça: Eurípides enviou às Tesmofórias um ancião, seu parente, travestido para espioná-las e defendê-lo. Vencida a incredulidade, começa a investigação: a única mulher desconhecida é o paren-



te, que por ser incapaz de responder sobre marido e ritos do ano anterior é despido e flagrado homem. Clístenes se dispõe a ir denunciá-lo aos prítanes (*Th.* 574-654). O coro decide verificar se há mais algum varão escondido nas tendas, investiga e não encontra nenhum outro infiltrado (*Th.* 655-686). Seguem quatro cenas paródicas de tragédias de Eurípides.

Em *Têlefo*, hoje perdida, o rei mísio Têlefo, ao ser descoberto infiltrado sob disfarce de mendigo na assembleia de seus inimigos argivos para defender seus próprios interesses, rapta o filho criança de Agamêmnon, Orestes, como refém e refugia-se no altar. O parente arrebatado o bebê de Mica, asila-se no altar e ameaça esfaquear a criança se não o libertarem. Impotentes, as mulheres em represália ameaçam juntar lenha e queimá-lo. Desesperado, o parente então despe o bebê para imolá-lo e eis que é um odre de vinho. Degolado o odre, vertido o vinho, Mica o recolhe como sangue sacrificial num vaso sacro, reiterando-se o estereótipo do secreto vício das mulheres em vinho (*Th.* 655-686).

Encurralado no altar que lhe serve de asilo, o parente recorre a um expediente que atribui à tragédia *Palamedes* de Eurípides: escrever o pedido de socorro a Eurípides nas pranchas de ex-votos, tal qual o personagem trágico o fez nos remos, e atirá-las no ar, em vez de nas águas, para que cheguem ao destinatário.

Na parábase (*Th.* 785-845), o coro feminino se defende da maldição masculina: se as mulheres são todo mal dos homens, por que as desposam e mantêm sempre sob vigilância? Compara o significado de nomes femininos e masculinos para mostrar a superioridade feminina, e menos alegre e mais contundentemente compara a corrupção política, glotoneria e violentos delitos deles com os inócuos deslizes domésticos delas, e ainda, tratando-se dos utensílios de cada um, os cuidados delas com os descuidos deles. Por fim reivindicam que honrarias às mães dos varões úteis à pólis sejam maiores que às dos inúteis e incompetentes.

Após inútil espera, que atribui à vergonha de Eurípides pela insipidez de seu *Palamedes*, o parente recorre a outra tragédia de Eurípides, *Helena*, e valendo-se dos trajes femininos representa Helena em diálogo com Menelau, desempenhado por Eurípides, e com réplicas burlescas de Crítila. Mas quando a esposa Helena tenta retornar a Esparta com o marido Menelau, Crítila anuncia prítane e o arqueiro cita, que impediriam a farsa e puniriam os farsantes. Eurípides evade-se, prometendo não abandonar o parente. Este recurso a *Helena* refutaria a acusação de que Eurípides só tematiza adúlteras e devassas, pois a personagem epônima euripídica é modelo de fidelidade conjugal, mas na comédia isso já não conta.



O prítane manda o arqueiro cita prender o parente num pelourinho, e afastar com chicote quem se aproximasse. O parente pede ao arqueiro cita que o dispa dos trajes femininos para não causar riso aos corvos que o devorariam, mas não é atendido (*Th.* 846-946).

Após o coro dançar celebrando Deuses conforme os ritos das Tesmofórias (*Th.* 947-1000), a quarta tragédia de Eurípides parodiada é *Andrômeda*, hoje perdida. Agrilhoada por seu pai Cefeu em rocha à beira-mar como oferta ao monstro marinho enviado por Posídon para punir ultraje da mulher de Cefeu, Andrômeda é resgatada por Perseu, cavalgando Pégaso após matar a Górgona. Para resgatar o parente, que encena Andrômeda, Eurípides primeiro tenta aproximação com a ninfa Eco, mas é repellido pelo arqueiro cita vigilante. Em nova tentativa *ex machina*, Eurípides encena Perseu montado em Pégaso nos ares e eloquentemente enamorado da beleza de Andrômeda, que corresponde com apelos suplicantes. O arqueiro cita faz observações obscenas sobre o casal (Eurípides-)Perseu e (o ancião-)Andrômeda e, por fim, repele Eurípides com o chicote.

No êxodo (*Th.* 1160-1230), Eurípides faz com o coro o acordo de ele não falar mal delas nunca mais, se elas permitirem que ele liberte e leve para casa seu parente; ou então “o que ora fazeis em casa denunciarei / a vossos varões vindos da campanha” (*Th.* 1168s.). O coro aceita a proposta, caso ele persuade o arqueiro cita. Eurípides se disfarça de anciã instrutora de flautista dançarina, e assim liberta seu parente enquanto a dançarina seduz e ludibria o vigilante, com a cumplicidade estratégica do coro.

A revolução de Praxágora

Em *Assembleia de Mulheres* a utopia do controle do poder político por mulheres é levada à plenitude até suas imprevistas consequências.

À noite, em frente de sua casa, Praxágora faz sinais com a lamparina para as mulheres com quem na anterior festa de Ciro, restrita a mulheres, combinara a reunião. Enquanto as espera, numa paródia dos prólogos trágicos euripidianos, interpela a lamparina, relatando seu nascimento e participação nas atividades íntimas femininas, ensejo para reiterar o estereótipo de secreto vício em vinho e glutoneria das mulheres (*Ec.* 14s.). Uma a uma e em pequenos grupos chegam elas, com nova menção ao apego feminino ao vinho (*Ec.* 44s.). Reunidas, começam a ensaiar o que, travestidas em homens, devem dizer na assembleia. A primeira a pôr a guirlanda para falar, confundindo a guirlanda de orador com a de simpósio, quer beber antes de falar, pois – argumenta – os oradores devem beber muito nas assembleias, visto



que aprovam decretos “desvairados tal como feitos por ébrios” (*Ec.* 139). A segunda a falar invoca as duas Deusas, distintivo de falas femininas. A terceira começa: “ó senhoras, sentadas...” (*Ec.* 165). Para evitar mais equívocos denunciadores, Praxágora decide ela mesma falar e, após descrever quão insatisfatório tem sido o governo da pólis, propõe “entregar às mulheres / a pólis, pois em nossas casas nos servimos / delas como administradoras e supervisoras” (*Ec.* 210ss.). E entre outras virtudes que demonstram o caráter conservador das mulheres, que as qualifica para o governo, cita:

Importunam os maridos tal qual era outrora.
Obtêm amante em casa tal qual era outrora.
Compram doces para si tal qual era outrora.
Gostam de vinho puro tal qual era outrora.
Têm prazer na cópula tal qual era outrora (*Ec.* 224ss.).

Como vimos em *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes*, os estereótipos misóginos – resumidos aqui em estorvo, adultério, glotoneria, vício em vinho, lascívia – são reproduzidos por mulher, neste caso travestida em homem para participar de sessão da assembleia.

Após derradeiras recomendações de Praxágora, as mulheres formam o coro e, imitando homens, marcham para a Pnix, deixando a orquestra, convertendo-se assim o párodo (o primeiro canto do coro ao entrar) em êxodo (saída do coro).

À porta de sua casa, Blépiro, marido de Praxágora, conta que ao acordar dá falta não só de sua mulher, mas também de seu manto e sapatos, e que, usando o xale e coturnos da mulher, saiu de casa para aliviar-se. O vizinho, também vestido de mulher, encontra Blépiro agachado, lamentando-se e tentando defecar, e na conversa revela que também deu falta da mulher e do manto e não achou os sapatos, e vai procurá-los para ir à assembleia (*Ec.* 311-371).

Em seguida, vindo da assembleia, Cremes dá notícias dela a Blépiro: não recebeu os três óbolos porque uma multidão, nunca vista na Pnix, de gente pálida como sapateiros antecipou-se e ocupou os lugares. Os prítanes propuseram debate sobre a salvação da pólis. O primeiro orador, padecendo de oftalmia, foi sob apupos impedido de falar por não ter salvado nem o próprio olho; o segundo, malvestido e rematado espertalhão, propôs doações dos negociantes aos necessitados; o terceiro, um jovem bem arrumado e pálido, propôs que se devia confiar a pólis às mulheres, e foi estrondosamente aplaudido pela turba de sapateiros, e reprovado pela minoria de gentes do campo. Aos gritos ele argumentou que as mulheres são sensatas,



produtoras de proventos, discretas não divulgam segredos da Tesmofórias enquanto os homens no Conselho não se comportam assim, são honestas nos empréstimos a sós entre elas enquanto os homens não o são nem com testemunhas, elas não denunciam cidadãos, nem tentam abolir a democracia. Decretou-se, pois, que se entregaria a pólis às mulheres, pois somente isso na pólis nunca foi feito. Blépiro tenta entender o que significa em sua vida essa mudança de regime, e teme que uma vez com as rédeas da pólis as mulheres obriguem os idosos como ele a copularem com elas e que, se não conseguirem, não lhes deem almoço. Cremes lhe aponta a vantagem de assim se fazer ambas as coisas: almoçar e copular. Blépiro se conforta com o antigo provérbio de que “quão ineptas e parvas nossas deliberações / todas concorrem para o melhor para nós”, e despedem-se (*Ec.* 372-477).

No epíparodo (reentrada do coro, *Ec.* 478-503), o coro de mulheres se dirige à frente da casa de Praxágora, receoso de ser surpreendido sob o disfarce masculino. Praxágora as instrui a livrarem-se dos apetrechos masculinos, e assim faz ela mesma (*Ec.* 504-519).

Praxágora habilmente desvanece as suspeitas escabrosas do marido e o ludibria, recebendo dele então com simulada surpresa a notícia de que a assembleia delegou o poder da pólis às mulheres. Com o apoio do vizinho, a assistência do coro e questionamentos do marido, Praxágora expõe o seu plano de governo.

Ao contrário do conservadorismo apontado como um traço característico das mulheres na proposta de entregar o poder político às mulheres, o governo anunciado de Praxágora é radicalmente comunista, com supressão de toda propriedade privada, refeições comunitárias, eliminação dos muros entre as casas, e comunidade sexual de homens e mulheres, tendo prioridade na união sexual com os belos e com as belas as feias e os feios, as velhas e os velhos, tanto mais prioridade quanto pior a feiura e a decrepitude. Exposto o plano de governo, Praxágora se retira para cuidar de sua implementação. Duas cenas mostram as consequências práticas da comunidade de bens e sexual.

Primeiro, o vizinho retira de casa seus pertences para, de acordo com o decreto, entregá-los à administração pública, e um homem contesta e argumenta que se deve esperar e observar as vicissitudes do governo antes de se precipitar. No entanto, quando a arauta anuncia o sorteio que indicará onde cada um deverá almoçar às expensas da pólis, o mesmo homem se precipita a atender o chamado da lei, para a surpresa e objeções do vizinho.

A seguir, à janela de uma das duas casas ao fundo, aparece uma velha, “toda recoberta de alvaiade” (*Ec.* 878), à espera de algum homem. Na janela da outra casa, surge uma moça, concorrendo na expectativa. Num



dueto acompanhadas do flautista, a velha diz que a arte do prazer está nas maduras, e a moça, que a volúpia aflora nas coxas e floresce nos seios das jovens. Imprecam e insultam uma à outra. Aparece Epígenes desejoso de dormir com a jovem, com quem alterna expressões do desejo, mas a velha interpõe-se invocando a lei que o obriga a deitar-se antes com ela. O rapaz se recusa, mas a velha persiste e repete o texto da lei que lhe dá preferência. A moça intervém e argumenta que ela pela idade seria antes mãe que mulher dele, e instituída essa lei a terra se tornaria cheia de Édipos. Ofendida, a velha se retira. Mal Epígenes, livre da velha, por esse favor se dispõe esta tarde a dar à moça sua “gratidão grande e grossa” (Ec. 1048), surge outra velha, reivindicando preferência e invocando a força da lei, e a moça desaparece. Enquanto Epígenes se lamenta e tenta desvencilhar-se da velha insistente e persistente, uma outra velha, ainda mais feia e decrépita, entra obstinada nessa disputa pela presa erótica. Estas cenas, além do aspecto cômico e grotesco, a meu ver têm um sentido reverencial: a exaltação do poder de Afrodite. Afinal, como diz Sócrates no *Banquete* de Platão, a ocupação de Aristófanes é Dioniso e Afrodite (Pl. *Smp.* 177e).

Na última cena, a serva de Praxágora pergunta pelo marido de sua dona, a quem deve convidar para o jantar. Ao convidar Blépiro, menciona “estas moçoilas”, além do “vinho de Quios e outras iguarias” (Ec. 1138ss.), como se Blépiro, a exemplo de outros anciãos no final das comédias de Aristófanes, tivesse rejuvenescido e recuperado as forças. O coro, por fim, dirigindo-se aos juízes, exorta-os a dar-lhe a vitória no concurso cômico.

Concluindo: os estereótipos misóginos não somente são repetidos e reiterados, mas também transpostos e atravessados pelo formalismo próprio da comédia, pelas paródias e pastiches de diversos registros e, sobretudo, de tragédias euripidianas. Todas essas transposições, somadas à pluralidade e equidistância de pontos de vista próprias da comédia, a meu ver, visam criar um distanciamento contemplativo no espectador que, na fruição estética, passa a ver e apreciar o mundo tão somente como espetáculo.

Referências

ARISTOPHANES. *Ecclesiazusae*. Edited with an introduction, translation and commentary by Alan Herbert. Sommerstein. Oxford: Aris & Phillips, 2007.

ARISTOPHANES. *Lysistrata*. Translated by Ian Johnston. Oxford: Faenum Publishing, 2017.

CÉSAR POMPEU, Ana Maria. **Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora! Introdução à Lisístrata de Aristófanes**. Belo Horizonte: Substância, 2018.



GENETTE, Gérard. “Cinco Tipos de Transtextualidade, dentre os quais a Hipertextualidade”. **Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão**. Trad. Luciene Guimarães. Belo Horizonte, Edições Viva Voz, 2010.

HALLIWELL, Stephen. *In*: ARISTOPHANES. **Birds, Lysistrata, Assembly-Women, Wealth**. Translated with Introduction and Notes. Oxford: Oxford University Press, 2008.

HALLIWELL, Stephen. *In*: ARISTOPHANES. **Frogs and Other Plays**. Translated with Introduction and Notes. Oxford: Oxford University Press, 2015.

MACDOWELL, Douglas Maurice. **Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays**. Oxford: Oxford, 1995.

SILVA DUARTE, Adriane. **O Dono da Voz e a Voz do Dono**. A Parábase na Comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2000.

STRAUSS, Leo. **Socrates and Aristophanes**. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

WILSON, Nigel Guy. **Aristophanis fabulae**. Oxford: Oxford University Press, 2007 (2 vols.).



Comentários às traduções das obras de María Fernanda Ampuero e Mariana Enriquez

Comments on the translations of the works of María Fernanda Ampuero and Mariana Enriquez

Lucie Josephe de Lannoy¹

Resumo: A partir do contexto latino-americano colonizado de modo patriarcal, católico e misógino, este artigo aborda as traduções do espanhol para o português do conto “Leilão”, do livro *Rinha de galos* (2018), de Fernanda Ampuero, e de “O menino sujo”, do livro de Mariana Enriquez, *As coisas que perdemos no fogo* (2017), como uma forma de leitura na qual questões de linguagem e cultura se revelam fontes de reflexão sobre a escrita literária de mulheres latino-americanas. Essa leitura, respaldada por teorias feministas decoloniais – como as propostas por Françoise Vergès (2020), em *Um feminismo decolonial*, e por Marcia Tiburi (2018), em *Feminismo em comum: para todas, todes e todos* –, pode ampliar a percepção sobre o fazer literário e tradutório. A escolha das escritoras mencionadas e das traduções de suas obras que circulam no Brasil tem como objetivo contribuir para um diálogo Sul-Sul entre autoras, tradutores e pesquisadoras. Busca-se, com isso, pensar a tradução em articulação com os feminismos, bem como valorizar a importância da tradução literária e da literatura contemporânea na formação de estudantes de Letras.

Palavras-chave: Escritoras hispano-americanas contemporâneas. Tradução literária. Estudos Feministas da Tradução (EFT). Teorias feministas decoloniais.

Abstract: From the Latin American context, colonized in a patriarchal, catholic, and misogynistic manner, this article addresses the translations from Spanish to Portuguese of the short story “Leilão” (“Auction”), from the book *Rinha de galos* (*Cockfight*, 2018) by Fernanda Ampuero, and “O menino sujo” (“The Dirty Kid”), from the book *As coisas que perdemos no fogo* (*Things We Lost in the Fire*, 2017) by Mariana Enriquez. It proposes a reading approach in which questions of language and culture emerge as sources of reflection on the literary writing of Latin American women. This reading, supported by decolonial feminist theories – such as those proposed by Françoise Vergès (2020) in *A Decolonial Feminism*, and by Marcia Tiburi (2018) in *Feminismo em comum: para todas, todes e todos* (*Feminism in Common: for All*) – can broaden the understanding of literary and translation practices. The choice of the aforementioned writers and the translations of their works circulating in Brazil aims to contribute to a South-South dialogue among authors, translators, and researchers. The goal is to reflect on translation in connection with feminisms, as well as to highlight the importance of literary translation and contemporary literature in the education of language and literature students.

Keywords: Contemporary hispanic American women writers. Literary translation. Feminist Translation Studies (FTS). Decolonial feminist theories.

¹ Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília; Professora Associada no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília (UnB). Coordena o Grupo de Pesquisa Mnemosyne. E-mail: lulannoy@gmail.com. [ORCID](#)



Introdução

Este trabalho é parte integrante do projeto de pós-doutorado em andamento, intitulado “Literatura e Tradução: escritoras hispano-americanas contemporâneas”, desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, sob a supervisão do professor Dr. Carlos Magno Santos Gomes.

Nesse sentido, para esta etapa do projeto, escolhemos refletir sobre o primeiro conto do livro *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enriquez (2017), intitulado “**El niño sucio**”. O livro foi traduzido por José Geraldo Couto com o título “**As coisas que perdemos no fogo**”, e nele o conto aparece com o título “**O menino sujo**”. Também analisamos “**Subasta**”, primeiro conto do livro *Pelea de Gallos*, de Fernanda Ampuero (2018), traduzido por Silvia Massimini Felix como “**Rinha de galos**”. Nesse, o conto é intitulado “**Leilão**”.

Antes de passarmos aos comentários das obras acima mencionadas apresentamos, brevemente, alguns aportes teóricos por meio dos quais se relacionam os Estudos da Tradução com o pensamento feminista decolonial, de modo a que essa relação evidencie a pertinência da escolha de obras de escrita feminina hispano-americana contemporânea que circulam no Brasil e participam do *skopo* deste artigo.

Como observa Françoise Vergès, “um dos fatos marcantes do início do século XXI é o movimento de feministas de política decolonial no mundo. Essa corrente desenvolveu uma multiplicidade de práticas, experiências, teorias” (Vergès, 2020, p. 35). Nesse sentido, além de conceituar o pensamento decolonial, torna-se necessário problematizar o feminismo, visto que existem diferentes perspectivas. O feminismo liberal, por exemplo, da ênfase à liberação sexual e à igualdade no mercado de trabalho e é classificado por Vergès como ‘feminismo civilizatório’.

Como essa vertente do feminismo se tornou um dos pilares a ideologias que, em princípio, lhe são antagônicas: a ideologia liberal, a ideologia nacionalista xenófoba, a ideologia da extrema direita? Como os direitos das mulheres se tornaram um dos trunfos do Estado e do imperialismo, um dos últimos recursos do neoliberalismo e a mola propulsora da missão civilizadora feminista branca e burguesa? Pois esse feminismo tomou para si a missão de impor um pensamento único que contribui para perpetuar a dominação de classe, gênero e raça.

Vergès (2020) engaja-se criticamente contra a apropriação do feminismo por esse projeto civilizatório e, para tanto, recorre ao pensamento de Angela Davis, para quem “o feminismo envolve muito mais do que a igual-



dade de gênero. E envolve muito mais do que o gênero” (Davis, 2018, p. 99). Davis propõe um feminismo que extrapola a categoria “mulheres”, tradicionalmente associada a um determinismo biológico, e atribui a noção dos direitos das mulheres a uma dimensão política que leva em conta os desafios impostos a uma humanidade ameaçada de desaparecer.

Nesse contexto, Vergès se autodenomina feminista em razão da emergência de um feminismo político decolonial amplo, transnacional e plural. “Dizer-se feminista decolonial é afirmar a fidelidade à luta das mulheres do Sul global” (Vergès, 2020, p. 35).

Para a autora, o pensamento decolonial está ligado à necessidade de denunciar e tornar visível o que permanece vigente, porém negado, da estrutura colonial nas sociedades pós-coloniais. O feminismo decolonial comporta uma crítica ao eurocentrismo no pensamento feminista hegemônico. Considerando que o feminismo se curvou ao eurocentrismo, ao neoliberalismo econômico, ao imperialismo geopolítico e cultural e à colonialidade do poder epistêmico, Vergès se une às ativistas intelectuais do Sul Global na construção de perspectivas emancipatórias para os desafios do feminismo no século XXI.

No Brasil, o adjetivo decolonial é associado à recepção de estudos do grupo MCD (Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade formado por pesquisadores latino-americanos atuantes nas Américas, como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Catherine Walsh). O Brasil, enquanto lugar de enunciado, evoca uma reconfiguração e um alargamento de conceitos dos EFT devido ao seu passado colonial com as consequências de desigualdade social, o que motiva a buscar novas formas de pensarmos a tradução. Para Matos e Guerini (2025), os Estudos Feministas da Tradução são concebidos,

como uma área interdisciplinar de conhecimento, cujas bases feministas se detêm sobre o fenômeno da tradução e seus agentes bem como sobre fatores sócio-históricos, políticos, culturais, econômicos envolvidos nos processos tradutórios e na transnacionalização das pautas feministas (Matos e Guerini, 2025, p. 1).

Esse campo vem sendo pesquisado desde o final do século passado. A tese de Doutorado de Naylane Araújo Matos (2022) analisa o desenvolvimento dos EFT no Brasil, com os seus percursos históricos, teóricos e metodológicos na produção científica nacional de 1990 a 2020 oferecendo um amplo panorama por meio de um mapeamento minucioso e abrangente do EFT nacional que, por falta de espaço, não descrevemos neste trabalho mas, vale mencioná-lo.



Já para Fonseca et al. (2020), o debate sobre o patriarcado na sociedade latino-americana, remetendo a Rita Segato, tem o intuito de pensar formas de atuar coletivamente, refletindo sobre o processo histórico dos vínculos a fim de instalar uma reciprocidade que produz comunidades de afetos. Fonseca et al. partem de três experiências históricas das mulheres latino-americanas, na colonização, no catolicismo e no autoritarismo para demonstrar como essas experiências de opressão estiveram marcadas por resistência em forma de tradução.

É importante salientar que os EFT não devem ser compreendidos como hegemônicos, uma vez que suas práticas e correntes teóricas se diferem nos mais diversos contextos linguísticos e geopolíticos. De fato, como enunciam Castro e Spoturno (2020), os Estudos feministas transnacionais da tradução são abordados a partir de uma posição localizada e limitada. Eles colocam em relação feminismos transnacionais e EFT valorizando espaços nessa relação para novos debates como o da interseccionalidade que explica diferentes regimes de opressão que interagem com um mundo marcado pela globalização e valores neoliberais para destacar o papel da tradução como facilitadora ou obstruidora de alianças transfronteirizas que desafiam as hegemonias imperantes. Não existe, ainda segundo as autoras, uma definição nem uma práxis dos EFT que seja única nem universal. Por isso, a reflexão se rege a partir de determinado contexto de tempo, espaço, sociedade e história.

Essas reflexões teóricas nos levam a inserir o nosso estudo em uma dinâmica que procura ir além do estudo da tradução como prática interlinguística para ampliarmos as considerações de aspectos culturais, ideológicos, políticos implicados na prática tradutória, na sua reflexão e na recepção em diferentes contextos que se delimitam pela construção de diálogos feministas transnacionais.

Apresentando as autoras

Mariana Lorena Enriquez Ledesma, conhecida como Mariana Enriquez, nasceu em Buenos Aires, em 1973. Estudou na Universidad Nacional de La Plata. É jornalista, professora e integra o grupo de escritores conhecido como “a nova narrativa argentina”. Escreve contos do gênero “horror”, um tipo de narrativa que incomoda, provoca sensações de pavor, de algo abjeto, até repulsivo. Pode incluir elementos paranormais e explorar traumas e tensões, como a antecipação de algo terrível. Esse tipo de escrita pode ser entendido, em certo sentido, como uma busca por uma forma própria de narrar e, de certo modo, como expressão de participação em um processo decolonial.



Na versão original, a título de prefácio, consta uma breve apresentação dos contos que compõem o livro de Mariana Enriquez, da seguinte forma:

Nestes onze contos, o leitor fica constrangido a se esquecer de si mesmo para acompanhar as peripécias e investigações de corpos que desaparecem ou até voltam a aparecer no momento menos esperado. Trate-se de uma trabalhadora social, de um policial ou um guia de turismo, os protagonistas lutam pelo apadrinhamento de seres socialmente invisíveis, indagando sobre o peso da culpa, a compaixão, a crueldade, as dificuldades de convivência e num terror tão profundo quanto verossímil.

Com o cotidiano virado um pesadelo, o leitor acorda abatido, perturbado pelas histórias e imagens que jamais vai conseguir tirá-las da sua cabeça. As autodenominadas “mulheres ardentes”, que protestam contra uma forma extrema de violência doméstica viraliza; uma estudante que arranca as suas unhas e os cílios e outra que tenta ajudá-la; os anos com apagões de luz impostos pelo governo durante os quais três amigas, que o serão até que a morte as separe, se intoxicam; o famoso assassino em série chamado Baixinho Orelhudo, que tinha apenas nove anos de idade; hikikomori, magia negra, os ciúmes, o desamor, as superstições do campo, edifícios abandonados ou assombrados...

Mariana Enriquez é uma das narradoras mais corajosas e surpreendentes do século XXI, não apenas da nova literatura argentina composta por escritores nascidos durante a ditadura, mas, da literatura de qualquer país e língua. Ela transforma gêneros literários em recursos narrativos, desde a novela negra até o realismo sujo, passando pelo terror, a crônica e o humor, aprofundando com dor e beleza nas raízes, os lampejos e as trevas de toda existência (tradução nossa).

Já María Fernanda Ampuero nasceu em Guayaquil, Equador, em 1976. Estudou literatura e também se aventurou no jornalismo. A autora publicou, até o momento, dois livros de crônicas: *Lo que aprendí en la peluquería* e *Permiso de residencia*. Pela editora espanhola Páginas de Espuma, publicou três obras: *Pelea de gallos* (2018) – *Rinha de galos* –, *Sacrificios humanos* (2021) – *Sacrificios humanos* – e *Visceral* (2024) – *Visceral* –, as quais foram traduzidas para vários idiomas, inclusive para o português, consolidando-a como uma das vozes mais importantes da literatura latino-americana contemporânea. Recebeu o Prêmio Joaquín Gallegos Lara de Literatura e foi reconhecida entre as 100 latino-americanas mais influentes da Espanha, país para o qual migrou e onde reside desde 2005 (Enriquez, 2021). Sua obra se situa na interseção entre a condição feminina e a experiência migrante.



Pelea de gallos é um livro de contos que também pertence ao gênero literário do horror. Trata-se de uma narrativa que, a partir de diferentes vozes, fala sobre o lar – **entendido como espaço que pode construir ou destruir as pessoas** – e alude a vínculos familiares e seus segredos, relações de poder, afetos, silêncios, solidariedade e abuso. Em outras palavras, aborda os horrores e as maravilhas que podem ser vivenciadas em uma casa, o espanto e a glória da vida cotidiana, representando cenários que dizem respeito às experiências e violências ainda vividas pelas mulheres no século XXI (Enriquez, 2021).

A leitura comparada, tanto dos contos e suas traduções quanto das traduções entre si, desenvolve-se a partir de diferentes abordagens críticas. Por um lado, inspira-se na tradutologia feminista (Castro *et al.*, 2011), em teorias da tradução literária e na teoria funcionalista da tradução, como a de Christiane Nord. Para essa autora, a regra do *skopo* se resume a “os fins justificam os meios” (Nord, 1997, p. 29, citado em Gentzler, 2009). Por outro lado, a análise fundamenta-se no pensamento feminista e decolonial, como nos de Tiburi (2018) e Vergès (2020). Essa articulação permite refletir sobre estratégias tanto macro quanto micro no processo de tradução. Nesse sentido, apresentamos exemplos por meio de trechos do original e da tradução dos contos “O menino sujo” e “Leilão”.

Aspectos de gênero na tradução de “O menino sujo”

O início do conto “O menino sujo” apresenta um certo deslocamento do lugar social da narradora: “Mi familia cree que estoy loca porque elegí vivir (...) en Constitución”. Trata-se de um bairro que, como esclarece sua amiga travesti, Lala, situa a narradora como “una mujer de clase media (...) que decidió vivir en el barrio más peligroso de Buenos Aires” – ou seja, na periferia. A narradora, contudo, sugere que sua escolha faz sentido quando relacionada ao passado.

El niño sucio	O menino sujo
Pero yo siempre estuve enamorada de esta casa y, de chica, cuando se la alquilaron a un buffet de abogados, recuerdo mi malhumor (p. 1).	Mas sempre fui apaixonada por essa casa e, na infância, quando a alugaram a um escritório de advocacia, lembro do meu mau humor.

Como podemos observar no exemplo acima, a tradução da palavra *chica* – que significa “menina” na variação linguística própria da região do Rio de la Plata – e da expressão “**de chica**”, que pode ser traduzida por “**na infância**”, leva-nos a refletir sobre em que consistiria um projeto que cola-



bore com os EFT. Não seria o caso de pensarmos em evitar termos neutros como “**infância**”, para afirmar termos próprios do gênero feminino? E mantermos variações linguísticas, culturais e decoloniais, até mesmo por meio de notas do tradutor – que, neste caso, é um homem, José Geraldo Couto? Para ele, os desafios foram vários, mas, segundo afirmou em e-mail enviado em maio de 2025, podem ser resumidos assim:

Como verter para o português “brasileiro” a escrita de uma mulher argentina de uma geração mais jovem que a minha sem trair seu “lugar de fala”, sua voz, sua vivacidade no uso do coloquial, sua sintaxe pessoal? Para complicar (...), há mudanças bruscas de tom e de atmosfera que caracterizam a ficção. A busca de um vocabulário e de uma construção de frases que respeitassem ao mesmo tempo a fidelidade a essa escrita e a mantivessem viva e expressiva em português – eis o grande desafio” (Couto, em 05/2025).

Segundo o próprio Couto, ainda no mesmo e-mail, “é impossível traduzir sem trair em alguma medida”. Esse parecer sobre a tradução remete-nos a Paul Ricoeur (2011), para quem o debate sobre fidelidade e traição na tradução seria característico de uma visão idealizada do ato tradutório. Ricoeur cita Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, que “conceberam uma versão da tradução perfeita válida para os românticos alemães sob o título de *Absolute literário*” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 1978, citado em Ricoeur, 2011, p. 28). Para Ricoeur, “na tradução também se procede a uma certa salvação e a um certo consentimento de perda” (Ricoeur, 2011, p. 22).

E é esse luto da tradução absoluta que faz a felicidade de traduzir. (...), ela aceita a distância entre a adequação e a equivalência, a equivalência sem adequação. Nisso está sua felicidade. Admitindo e assumindo a irredutibilidade do par do próprio e do estrangeiro, o tradutor encontra sua recompensa no reconhecimento do estatuto incontornável da dialogicidade do ato de traduzir como o horizonte razoável do desejo de traduzir (Ricoeur, 2011, p. 30).

Dessa forma, para além do fato de que a tradução seja fiel a uns aspectos e não a outros, o que se torna incontornável é a observação do diálogo, por exemplo, entre a análise microtextual e um horizonte macrotextual de políticas de tradução feminista transnacional, como Castro e Spoturno ressaltam, ao darem ênfase a “el papel (ético) que desempeña la traducción al possibilitar (o impedir) alianzas transfronterizas y desestabilizar (o perpetuar) diferentes regímenes de opresión que actúan en nuestras sociedades neoliberales” (Castro *et al.*, 2020, p. 6).



O título do conto – “O menino sujo” – sugere um diálogo com as “vozes dos sem nome”, com aqueles que parecem não existir, vítimas da indiferença social. E, se relacionarmos o termo “sujo” à tradução, Paul Ricoeur (2011) não apenas esclarece sobre a questão da fidelidade ao texto original, como sugere também resistirmos a uma ideia eurocêntrica do texto puro, idealizado, como se a tradução pudesse ser sem mancha, fiel à mensagem original, limpa, transparente, romântica.

O conto aborda uma realidade “outra”, um não lugar ou um entre-lugar de povos miscigenados e subalternizados, cuja “imundície” é capaz de traduzir a cultura desse “outro” sem voz, como parte de uma realidade social que permanece à sombra na América Latina, carregando um potencial de articulação com um projeto decolonial. Perceber essa realidade pode contribuir para criar lugar de fala, como diria Djamila Ribeiro (2017), às mulheres que vivem nessa sociedade que as explora e oprime.

O conto vai preparando o leitor para acolher pessoas sem nome, que vivem na rua, não apenas nomeando a exclusão social, mas criando uma forma de hospitalidade através dos diálogos e da consciência sobre a desigualdade, a injustiça e a marginalização social. Isso porque, pelo desenlace do conto, percebemos o vínculo possível que se estabelece entre a narradora e o menino sujo, o que acaba nos convocando a um compromisso com a transformação desse estado de coisas.

Analisando a tradução, observamos escolhas tradutoras que tendem a amenizar, neutralizar e suavizar elementos aos quais nos referimos no contexto acima. Seguem alguns exemplos:

Original	Tradução	Sugestão
Una cuadrilla de voluntarios	Um grupo de voluntários	Uma gangue de voluntários
apesta	cheira mal	fedez
(Las mujeres trans) defienden su baldosa	cuidam do seu espaço	defendem o seu quadrado

Neutralizar substantivos também resulta em retenção do léxico cultural. Porém, mais do que discutir as escolhas do tradutor, trata-se de perceber e valorizar a escrita de Mariana Enriquez, descobrimos, como um palimpsesto de metáforas, cada expressão e imagem da sociedade, da família, das histórias. Como por exemplo, quando a personagem reflete: “E se não sou a princesa no castelo mas a louca trancada na torre?”. O conto dá valor à cultura regional e aos santos populares, como quem aposta nos bastidores de um cotidiano urbano pobre e periférico pois ali, nessa



sombra, está o segredo do mundo para quem deixa que passe a falar a sensibilidade humana e o sentimento de habitá-lo. Uma forma feminista de anunciar, denunciando.

Ou seja, ao procurarmos um projeto de tradução consciente das suas opções extra-textuais e intra-textuais resulta um convite a retraduições parciais, a escrever notas e comentários, a fim de ampliarmos a aproximação de uma função da tradução que contribua com o debate dos feminismos.

Aspectos de gênero na tradução de "Leilão"

O conto "Leilão" se inicia com um sequestro. A personagem não tem ciência do local em que se encontra, porém reconhece, no desconhecido, a sua infância. Nesse sentido, a narradora elabora uma alternância temporal, oscilando entre o aqui e o agora e as memórias do passado – especificamente as da infância –, evidenciando o horror por meio do contraste entre a ternura da criança e a crueldade do pai, como podemos observar no seguinte trecho:

Texto original	Tradução de Silvia Massimini Felix
En algún lugar hay gallos. Aquí, de rodillas, con la cabeza gacha y cubierta con un trapo inmundo, me concentro en escuchar a los gallos, cuántos son, si están en jaula o en corral. Papá era gallero y, como no tenía con quién dejarme, me llevaba a las peleas. Las primeras veces lloraba al ver al gallito desbaratado sobre la arena y él se reía y decía <i>mujercita</i> .	Em algum lugar perto daqui há galos. De joelhos, com a cabeça baixa e coberta com um trapo imundo, concentro-me em escutar os galos, quantos são, se estão numa gaiola ou no galinheiro. Meu pai criava galos de briga e, como não tinha com quem me deixar, me levava às rinhãs. Das primeiras vezes, eu chorava ao ver o galinho desnordeado na arena, e ele ria e me chamava mulherzinha.

Teóricos da tradução funcionalista, como Nord (1997) e Vermeer (1989), nos lembram que,

sem insistir na tradução perfeita como meta, ou em qualquer estratégia em particular, os funcionalistas, pragmáticos, só pedem que os tradutores se empenhem em obter soluções ótimas dentro das condições existentes e reais. Eles podem preferir ser fiéis ao espírito do texto-fonte ou podem escolher uma estratégia do tipo palavra por palavra, ou ainda podem acrescentar, deletar ou mudar informações como bem julgarem, dependendo das condições culturais e das necessidades do público/consumidor. De fato, os teóricos funcionalistas tendem a atenuar as fronteiras definicionais da própria tradução (Gentzler, 2009, p. 100).



Ao observarmos a tradução da frase introdutória do conto: “Em algum lugar perto daqui há galos”, notamos a intervenção da tradutora por meio do acréscimo de “perto daqui”. Ao entrarmos em contato com ela, nos disse que, em português, a frase inicial “Em algum lugar há galos” ficaria solta, não soaria bem. De fato, Horacio Quiroga (1927), escritor uruguaio e teórico do conto, dizia que o início de um conto é tão decisivo para motivar o leitor quanto a conclusão.

A tradutora disse ainda que tem muita atenção para com o público leitor. Nesse sentido, o *skopos* da tradução foi realizado. Entretanto, o nosso questionamento parte do horizonte de um projeto de tradução que participe dos EFT. E, temos observado que a tradução “segundo teorias feministas não hegemônicas importa para não se universalizar experiências sobre tradução e ativismo intelectual. Por exemplo, as omissões ou os acréscimos operados em um texto devem ser compreendidos na sua especificidade e explicada em paratextos” (Curiel e Silva-Reis, 2019, p. 242). Já, uma explanação dentro da própria tradução, como mostra o trecho acima em relação ao termo “*gallero*”, traduzido por meio de uma metonímia: “Meu pai criava galos de briga”, revela-se uma estratégia de tradução que funciona. Mas, se pensarmos na manutenção de elementos culturais, o texto carece de uma nota de rodapé que esclareça o uso desse substantivo na cultura urbana do Equador, o qual se relaciona diretamente com o tema da denúncia da opressão feminina. “*Gallero*” se diz de uma pessoa valente, briguenta, brava, comparando-a com um galo de rinha, tanto positivamente – alguém valente – quanto negativamente – alguém conflitivo, agressivo. E, inclusive, em um contexto coloquial urbano, se entende “*gallero*” como um homem que anda com muitas mulheres, como se fosse um galo entre as galinhas. Não à toa, essa metáfora relacionada à narrativa do conto “Leilão” dialoga com o que Segato assinala como “*pedagogias de la crueldad*”, que

são definidas como atos e práticas que ensinam, habitam e programam sujeitos para atuar em uma “coisificação” da vida – com destaque à exploração sexual das mulheres –, apontando que as relações de gênero e patriarcado têm um papel relevante como cena prototípica deste tempo. Ao considerar que as formas de dominação da história colonial se mantêm na atualidade e que essas formas fazem com que o homem camponês ou indígena, bem como o homem das massas urbanas de trabalhadores precarizados tendam a seguir o mesmo padrão hierárquico-social, as novas formas de guerra na América Latina intervêm no âmbito dos vínculos domésticos de gênero (Segato, 2018, *In*: Fonseca *et al.*, 2020).



A expressão “*mujercita*”, em ambos os idiomas, tem uma conotação pejorativa. “Mulherzinha” é alguém frágil e desprezível, no sentido da opressão. Nesse contexto, ela indica o pai que reprime os sentimentos da filha – de medo e de compaixão pelo galo ferido, destripado. Aliás, a tradução ameniza o adjetivo “desbaratado”, ao vertê-lo como “desnortado” – termo que sugere mais uma perda de noção mental, sem apelar para a ideia de um corpo com partes desencontradas, dispersas e desarranjadas, como de fato o animal se encontra após a briga.

Ao longo do conto, observamos a normalização da violência. O fato de a rinha de galos ser uma atividade clandestina soma-se à ausência de denúncia dessa prática e à vivência de uma situação de abuso na infância. São questões que a personagem, já adulta, de certa forma consegue ressignificar, utilizando-se dessa memória traumática para “fugir” de um perigo maior.

Como podemos ver, a personagem esteve, na infância, sujeita a uma série de violações de sua integridade física e psicológica, sem qualquer suporte ou apoio para reportar tais transgressões. De fato, Saffiotti nos explica:

No grupo domiciliar e na família não impera necessariamente a harmonia, porquanto estão presentes, com frequência, a competição, a trapaça e a violência. Há, entretanto, uma ideologia de defesa da família, que chega a impedir a denúncia, por parte de mães, de abusos sexuais perpetrados por pais contra seus (suas) próprios(as) filhos(as), para não mencionar a tolerância, durante anos seguidos, de violências físicas e sexuais contra si mesmas (Saffiotti, 2015, p. 78).

O conto permite a denúncia da opressão, da violência e da misoginia sofrida por mulheres na América Latina e a tradução permite a leitoras e leitores brasileiros dialogarem com um conto equatoriano. Nesse sentido: “a tradução de obras feministas consideradas subalternas no seu contexto de produção de origem, pode contribuir a revitalizar os feminismos nos contextos de recepção” (Castro e Spoturno, 2020, p. 29).

Considerações finais

Como lembra François Vergès, “defender os feminismos de política decolonial hoje (...) é afirmar nossa fidelidade às lutas das mulheres do Sul global que nos precederam” (Vergès, 2020, p. 35). Ao longo de toda a história, as mulheres tiveram suas experiências marcadas por resistência na forma de tradução. O que viria a ser essa conjugação de feminismos, decolonialidade, tradução na América Latina?



Ainda que essa pergunta continue em aberto, este trabalho é como um esboço de leitura que conjuga literatura, tradução, teoria como experiência propicia à reflexão atenta à linguagem e a uma maior compreensão de categorias como “mulher”, “gênero”, “patriarcado”, “pedagogias”, relacionadas com noções de transnacionalismo, decolonialidade, interseccionalidade, motivada pelas escritoras latino-americanas contemporâneas Mariana Enriquez e Fernanda Ampuero. Procurar refletir sobre a tradução das suas obras no Brasil é uma forma de somar à resistência, à criatividade de coletivos de mulheres que criam consciência para saber se opor, se insurgir, ressignificar e articular um sentido maior à luta por dignidade em contextos tão desafiadores.

No Brasil, desde a época colonial, a tradução feminista se relaciona à luta das mulheres por melhores condições de vida. Nos últimos anos, temos visto desabrochar pesquisas sobre teoria e práticas feministas em tradução e a circulação cada vez maior de obras de mulheres hispano-americanas traduzidas. Contudo, obras comentadas e comentários às traduções, da lista cada vez maior de escritoras contemporâneas ainda é um campo que pode ser bem mais explorado.

Quanto aos contos traduzidos e comentados parcialmente, neste trabalho, observamos o seguinte: a escolha de traduzir e fazer circular essas obras em Latino-america participa de um projeto em saída dessa dominação cultural eurocêntrica. Interessante o que diz Maria Lugones, citada por Françoise Vergès: “a experiência histórica das mulheres colonizadas não é apenas a de uma desqualificação racial, mas também a de uma determinação sexual. As mulheres colonizadas são reinventadas como mulheres com base em normas, critérios e práticas discriminatórias experimentadas na Europa medieval” (Vergès, 2020, p. 56). E está mais do que na hora de reivindicar e expressar um espaço próprio de ressignificação.

Quanto aos tradutores de Mariana Enriquez e de Fernanda Ampuero, podemos dizer que, um tem tendência a usar a língua padrão, a neutralizar substantivos e certas expressões, a criticar certo estilo fragmentado e não europeizado, a nem sempre preservar o vocabulário periférico e o sotaque local sem, por isso, deixar de traduzir com cuidado, com a fluidez, cultivando a qualidade do texto com equilíbrio entre equivalência e adequação, entre domesticar ou estrangeirizar, etc. e, enquanto à outra tradutora, ela interfere no texto fazendo acréscimos ou duplicando frases e com diversas manipulações, o que poderíamos concluir que quem traduz é visível, mas, não é nesse sentido que reclama-se da necessidade de dar visibilidade às tradutoras, como projeto feminista.



Afinal, por meio dessas duas obras, entramos em contato com tradutores cujos *modus operandi* parecem tender, cada um, ora para extremos opostos, ora para aspectos comuns. Nesse sentido, mais do que o processo tradutório, o que acaba servindo à causa transformadora dos feminismos na tradução, na literatura e em Latino-américa é o processo de aproximar-se das obras, das escritoras, dos tradutores situados a partir de elementos para refletirmos coletivamente. Pois, na prática, o leitor sente-se instigado não tanto pelas escolhas tradutórias em si, quanto pelo fato de ter ao alcance obras que propiciam um diálogo Sul-Sul – para além de restrições ou ampliações motivadas por projetos e possibilidades editoriais, ensejar desenvolver uma consciência cidadã favorável ao engajamento social. E, participar, assim, de uma virada tradutória atenta à complexa constituição das mulheres e suas lutas por uma vida melhor e, quem sabe mais livre, também por meio da tradução e seus mais variados desdobramentos.

Referências

- AMPUERO, Fernanda. **Pelea de gallos**. Madrid: Páginas de Espuma, 2018.
- AMPUERO, Fernanda. **Rinha de galos**. Tradução de Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.
- CASTRO, Olga; ERGUN, Emek; FLOTOW, Luise von; SPOTURNO, María Laura. Towards transnational feminist translation studies [versión en español de Martha Pulido]. **Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción**. Medellín, v. 13, n. 1, p. 2-10, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n1a01>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- CURIEL, Ochy; SILVA-REIS, Dennys. Pensar a tradução e o feminismo negro: entrevista com Ochy Curiel. **Revista Ártemis**. João Pessoa, v. 27, n.1, p. 241-245, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2019v27n1.46711>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- ENRIQUEZ, Mariana. **Las cosas que perdimos en el fuego**. Barcelona: Anagrama, 2016.
- ENRIQUEZ, Mariana. **As coisas que perdemos no fogo**. Tradução de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- FONSECA, Luciana Carvalho; SILVA, Liliam Ramos da; SILVA-REIS, Dennys. Apontamentos basilares para os estudos da tradução feminista na América Latina. **Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción**. Medellín, v. 13, n. 2, p. 210-227, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n2a01>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **L'absolut littéraire**: théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris: Seuil, 1978.



MATOS, Naylane Araújo e GUERINI, Andréia. Estudos Feministas da Tradução no Brasil: ampliando perspectivas e abordagens. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, 33(3): e106926.

MATOS, Naylane Araújo. **Estudos feministas da Tradução no Brasil**: Percursos históricos, teóricos e metodológicos na produção científica nacional (1990-2020). Florianópolis, UFSC (Repositório), 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/238193/PGET0545-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Consulta em 28/08/2025.

QUIROGA, Horácio. **El decálogo del perfecto cuentista**. Buenos Aires: 1927. Disponível em: https://hum.unne.edu.ar/asuntos/concurso/archivos_pdf/decalogo.pdf. Aceso em: 30 jun. 2025.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SAFFIOTI, Helena. **Gênero, patriarcado e violência**. Fundação Perseu Abramo; Expressão Popular, 2015.

SEGATO, Rita. **Contra-pedagogías de la crueldad**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.



Quando os Oompa-Loompas cantam: tradução de humor em Roald Dahl

When Oompa-Loompas sing: translating humour in Roald Dahl

Valquiria Pereira Alcantara¹

Resumo: O humor é uma marca relevante na obra de Roald Dahl e, em *A fantástica fábrica de chocolate*, as canções dos Oompa-Loompas são de particular interesse, pois percebe-se que nelas críticas são viabilizadas por meio de elementos cômicos. O objetivo deste trabalho é destacar como as críticas contidas nas canções dos Oompa-Loompas são dirigidas às crianças excluídas da visita à fábrica. Buscamos, por meio de cotejo e à luz de Aubert (2006) e Rosas (2002), apresentar exemplos significativos das críticas inseridas nas canções e ressaltar soluções tradutórias dessas ocorrências salientando estratégias de tradução do humor em ambas as traduções publicadas no Brasil.

Palavras-chave: Roald Dahl. *A fantástica fábrica de chocolate*. Tradução de humor. Literatura juvenil.

Abstract: Humour is a key feature in Roald Dahl's books and, in *Charlie and the Chocolate Factory*, the songs sung by the Oompa-Loompas are particularly interesting, as it is noticed that criticism is made possible in them through comic elements. The aim of this article is to highlight how the criticism inserted in the songs by the Oompa-Loompas targeted the children excluded from the visit to the factory. It was intended, by comparing the source and target texts, to present relevant samples of the referred criticism inserted in the songs referring to Aubert's (2006) and Rosas's (2002) studies. Besides, it was possible to shed light to the strategies employed to translate humour in both translations published in Brazil.

Keywords: Roald Dahl. *Charlie and the Chocolate Factory*. Translating humour. Children's Literature.

¹ Dr^a Pesquisadora independente nas áreas de Estudos da Tradução e Literatura Infantil e Juvenil, membro do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (GPPLCCJ) CNPq/USP. E-mail: valquiria.alcantara@usp.br. [ORCID](#)



Introdução

Dentre as várias abordagens possíveis nos estudos da tradução, Christiane Nord (2016) parte do ponto de vista funcionalista e reconhece que, assim como o texto fonte, o texto alvo está inserido em uma situação comunicativa. Dessa forma, para que o leitor do texto alvo tenha uma experiência de leitura semelhante àquela do leitor do texto fonte, por vezes, aspectos do texto alvo necessitam ser alterados em relação ao texto fonte. Isso é particularmente relevante quando o texto fonte envolve algum nível de comicidade dada a íntima relação entre aspectos linguísticos e culturais e a formulação do humor.

Rosas (2002) apresenta em seu trabalho um panorama das principais teorias do humor e destacamos a “teoria dos dois *scripts*” (Rosas, 2002, p. 30) proposta de Raskin (1985) em *Semantic Script Theory of Humor*. A pesquisadora esclarece que os *scripts* estão associados não só a um repertório linguístico, como também ao conhecimento do mundo dos interlocutores. Dessa perspectiva, um texto considerado humorístico está ancorado em dois *scripts*, um que se refere a situações/ informações do mundo real perceptível ao leitor/ ouvinte como confiável e um segundo *script* considerado oposto ao primeiro gerando quebra de expectativa; o elemento que promove a passagem de um *script* a outro no texto foi definida por Raskin como gatilho.

É preciso levar em conta que as canções dos Oompa-Loompas às quais nos referimos neste trabalho é parte de uma narrativa mais extensa. Em *Charlie and the Chocolate Factory* cinco crianças encontram um bilhete dourado que lhes permite visitar a fábrica de chocolate de Willy Wonka. Durante a visita, as crianças são acompanhadas por seus pais, com exceção de Charlie que é acompanhado por seu avô Joe; ao longo do percurso cada criança comporta-se de modo a confirmar traços marcantes de suas personalidades revelados ao leitor por meio da notícia de jornal lida pelo pai de Charlie cada vez que um bilhete dourado havia sido encontrado.

A nosso ver, temos os *scripts* 1. crianças com características questionáveis são premiadas e visitam uma fábrica de chocolates e 2. essas crianças transgridem regras durante a visita e recebem castigo que extrapolam o esperado. Em ordem de exclusão dos visitantes temos as seguintes normas transgredidas e seus transgressores: 1. as crianças poderiam provar diversos tipos de doces, mas não tocar no “rio de chocolate” – Augustus Gloop; 2. na sala de invenções não poderiam experimentar a nova goma de mascar – Violet Beauregarde; 3. ao visitarem a sala onde os esquilos selecionavam nozes, não poderiam tocar os animais – Veruca Salt; 4. na sala “chocolate-televisão”



não poderiam interferir na transmissão – Mike Teavee. Pensamos que o gatilho para a passagem de um *script* a outro é o castigo aplicado que ultrapassa as expectativas, mas minimizado por Wonka.

Cabe notar, ainda, que durante a visita Willy Wonka mostrou-se ora entusiasmado, ora apressado, mas não demonstrou irritação. Os comentários de Wonka referindo-se a cada situação envolvendo as crianças não satisfazem os pais que entendem o comportamento de Wonka como deboche. No entanto, entendemos que é nas canções dos Oompa-Loompas que a crítica mais incisiva ao comportamento das crianças é manifestada, como pode ser observado adiante.

Nomes que refletem atitudes

Para iniciar a análise seja de um romance juvenil, seja de um conto para adultos de autoria de Roald Dahl entendemos ser necessário observar os nomes atribuídos aos personagens. A seleção de tais nomes pode dar pistas de características físicas e/ ou psicológicas dos personagens, bem como de suas atitudes no transcorrer da narrativa. Dessa forma, observamos que a primeira criança ganhadora do bilhete dourado foi Augustus Gloop, obeso e descontroladamente guloso, e seu sobrenome pode ser traduzido como “gosma” segundo *Word Reference* e “gororoba” segundo *Cambridge Dictionary*, ambos dicionários eletrônicos. No início da visita à fábrica, o garoto caiu no “rio de chocolate” porque não se conteve e debruçou-se na borda para beber a calda de chocolate. Considerando as possíveis traduções para o sobrenome do personagem, a imagem mental gerada no leitor é de um garoto entregue à gluttonia e que não desperta a simpatia de ninguém.

Quanto a Violet Beauregarde, encontramos na página da Internet *My Heritage* que o sobrenome tem origem no francês antigo e é uma combinação de duas palavras: *beau* que pode ser traduzido por “bonito” e *regard* “vista” ou “aparência” e o sobrenome pode estar relacionado com regiões topográficas de belas paisagens e, conseqüentemente, às famílias donas dessas terras. O hábito de mascar chiclete quase ininterruptamente causa o efeito contrário do que é sugerido por seu nome, pois há quem considere o ato de mascar maus-modos ou, até mesmo, repugnante. Observe-se, também, que o primeiro nome – Violet – dá indícios do castigo que será aplicado à personagem, pois remete à cor roxa. A goma experimental tinha como objetivo substituir uma refeição completa, incluindo torta de amora como sobremesa. Quando mascou a goma, Violet teve a cor de sua pele alterada e ficou completamente roxa, como a fruta, além de ter seu corpo inchado e



redondo como uma amora madura. Como resultado, precisou ser espremida para eliminar o excesso de suco para que seu corpo voltasse ao normal, contudo sua pele continuou roxa.

Segundo a página da Internet *Origem de sobrenomes*, o nome Salt tem origem britânica e está relacionado a uma região em que havia salinas. Por conseguinte, proprietários de terras e ex-moradores da região adotavam o nome para indicar sua origem. No caso da personagem, Veruca Salt é uma garota extremamente mimada cujos desejos são todos satisfeitos pelos pais. Seu comportamento é exagerado e a menina sempre expressa seus desejos como uma exigência, nunca como um pedido. Quanto ao primeiro nome – Veruca – por homofonia remete o leitor a um tipo de verruga plantar: *verruca*, segundo o dicionário eletrônico *Cambridge Dictionary*. Pode-se dizer, então, que a personagem é tão intragável quanto alimento demasiado salgado e tão incômoda e inconveniente quanto uma verruga plantar.

Quanto ao garoto que assiste programas de televisão o tempo todo, seu sobrenome inclui duas possibilidades de ortografia correspondentes ao som da vogal longa /i:/ produzida na pronúncia das letras “t” e “v” e, dessa forma, Mike Teavee tem inserido no próprio nome o vício de que é vítima.

Quanto aos nomes adotados pelos tradutores, Fernando Sabino optou por Augusto Glope, Violeta Bogardi, Veruca Salti, Miguel Tevê e Carlinhos Baldi. Tais opções apontam para uma domesticação, pois Bogardi, Salti e Baldi lembram nomes italianos, bastante comuns devido à presença de imigrantes italianos no Brasil, além dos primeiros nomes também usados em português, com exceção de Veruca. Embora a opção adotada por Sabino não seja familiar aos leitores brasileiros, pode, para alguns, invocar a imagem da verruga tal qual para o leitor do texto fonte. Horta, por sua vez, adotou Augusto Glupe, Veruca Sal, Violeta Chataclete e Miguel Tevel; estas soluções indicam, por um lado, domesticação pelo uso de nomes usados em português e, por outro, uso criativo da língua nos sobrenomes Chataclete e Tevel. O mesmo não ocorre com o nome do protagonista Charlie Bucket, uma vez que Horta optou pelo empréstimo.

Segundo *Cambridge Dictionary* eletrônico, *bucket* é um substantivo comum traduzido como “balde”. Quando Wonka revelou a intenção de dar a fábrica para Charlie, justificou a decisão da seguinte forma:

‘Listen,’ Mr Wonka said, ‘I’m an old man. I’m much older than you think. I can’t go on for ever. I’ve got no children of my own, no family at all. So who is going to run the factory when I get too old to do it myself? *Someone’s* got to keep it going – if only for the sake of the Oompa-Loompas. Mind you, there are thousands of clever



men who would give anything for the chance to come in the take over from me, but I don't want that sort of person. I don't want a grown-up person at all. A grown-up won't listen to me; he won't learn. He will try to do things his own way and not mine. So I have to have a child. I want a good sensible loving child, one to whom I can tell all my most precious sweet-making secrets – while I am still alive.' (Dahl, 2013, p. 175, itálico do autor).

– Estou ficando velho. Sou muito mais velho do que vocês pensam. Não tenho filhos, nem família. Quem vai dirigir a fábrica quando eu tiver que parar? Alguém tem que fazer isto, nem que seja só por causa dos Umpa-Lumpas. Sei que há milhares de homens inteligentes, que dariam tudo para tomar o meu lugar, mas eu não quero esse tipo de pessoa. Não quero um adulto. Um adulto não vai me ouvir, não vai aprender. Vai tentar fazer as coisas do seu jeito, e não do meu. Assim, prefiro uma criança. Quero uma criança ajuizada e leal, a quem possa contar todos os meus preciosos segredos, enquanto ainda estou vivo (Dahl/ Sabino, 1975, p. 186).

– Escute – replicou o Sr. Wonka –, já sou um homem velho. Muito mais velho do que vocês imaginam. Não vou viver para sempre. Não tenho filhos nem família. Quem vai tomar conta da fábrica quando eu não conseguir mais fazê-lo? *Alguém* tem que mantê-la, nem que só pelos umpa-lumpas. É claro que há milhares de homens inteligentes que dariam tudo para ficar com a fábrica, mas não quero esse tipo de pessoa. Não quero um adulto, que não me escutaria, não aprenderia nada e iria fazer as coisas do jeito dele e não do meu. Prefiro uma criança. Uma criança boa, sensata, carinhosa, a quem eu possa contar todos os meus segredos mais doces e preciosos, enquanto eu ainda estiver vivo (Dahl/ Horta, 2011, p. 169, itálico do autor).

À primeira vista, a justificativa de Wonka sugere que ele gostaria que seu sucessor fosse uma criança porque, como uma tábula rasa, poderia ser ensinado segundo suas convicções. No entanto, pensamos que Charlie pode ser visto como um aprendiz, assim como nas antigas Guildas em que os aprendizes viviam com seus mestres durante o período de aprendizado e treinamento. Esta relação é possível porque um balde é um recipiente que pode ser ocupado por diferentes substâncias e é um objeto usado como instrumento de trabalho. Por conseguinte, ao ser nomeado dessa forma, o protagonista foi vocacionado tanto para o aprendizado quanto para o trabalho pois, sendo uma criança, estava predisposto a adquirir novas habilidades e conhecimentos básicos para o seu futuro ofício. Além disso, os fortes laços afetivos existentes entre Charlie, os pais e os avós, do ponto de vista de



Wonka, indicariam que o jovem aprendiz também desenvolveria laços afetivos com a fábrica de chocolate atendendo, pois, suas expectativas.

Quanto às traduções da justificativa de Willy Wonka, Sabino omite “I can’t go on for ever.” e para descrever a criança buscada por Wonka optou por “criança ajuizada e leal”. Pode-se dizer que “ajuizada” é uma solução compatível com *sensible* – “sensata ou razoável” segundo *Cambridge Dictionary* eletrônico; o uso de “leal”, a nosso ver, não só se refere a um traço de caráter esperado do aprendiz, como também faz referência às relações estabelecidas entre Mestres e aprendizes das antigas Guildas. Observa-se, também, que o nome Carlinhos Baldi adotado por Sabino, evidencia domesticação do nome do protagonista. Ao optar pelo uso de Baldi, como mencionado antes, sugere ao leitor alguma relação com nomes italianos, comuns no Brasil, mas a relação com o objeto “balde” explicitada acima pode não ser evidente ao leitor brasileiro.

Horta, por sua vez, adotou uma solução muito próxima do texto fonte quanto à descrição da expectativa de Wonka: “Uma criança boa, sensata, carinhosa” evidenciando os laços afetivos que Willy Wonka tinha com a fábrica que seria herdada por Charlie. A tradutora, como citado anteriormente, manteve o nome do protagonista como no texto fonte e, dessa forma, é possível perceber a conexão com as antigas Guildas na relação de mestre e aprendiz de Wonka e Charlie, mas somente os leitores com acesso à língua inglesa poderiam notar o que o sobrenome *Bucket* também pode sugerir.

No que se refere aos outros personagens, tanto Glope quanto Glupe não preservam a depreciação do personagem, pois a tradução do substantivo *gloop* pode ser “gosma” ou “gororoba”, como indicamos acima. Quanto à Bogardi e Salti, guardam semelhança em relação aos nomes usados no texto fonte sem, contudo, apontar para os significados descritos acima, mas têm pronúncia mais fácil para o leitor. A solução Tevê, adotada por Sabino equivale ao nome usado no texto fonte e faz referência ao vício do personagem, enquanto a solução Tevel, usada por Horta, possibilita, de forma criativa, a rima com Miguel, embora cause certo estranhamento ao leitor. Quanto aos avós de Charlie, ambos os tradutores optaram, em certa medida, pela domesticação: Sabino optou por José, Josefina, George e Georgina e Horta preferiu José, Josefina, Jorge e Jorgina. Cabe ainda notar que o nome do dono da fábrica – Willy Wonka – não foi alterado em ambas as traduções e os trabalhadores da fábrica foram chamados Umpa-lumpas por Sabino e umpa-lumpas por Horta. Embora sejam opções homófonas e homógrafas, a forma adotada por Sabino é um substantivo próprio, pois foi grafada com inicial maiúscula, enquanto para Horta o substantivo é comum.



As canções dos Oompa-Loompas e as respectivas traduções

Depois que Augusto mergulhou no “rio de chocolate” e foi sugado por uma bomba que direcionava o fluxo do chocolate, o senhor e a senhora Gloop ficaram indignados com a situação e com o comportamento do senhor Wonka. Ele de fato estava se divertindo mesmo diante da fúria da mãe preocupada, mas permaneceu tranquilo e teve a ajuda dos Oompa-Loompas para resgatar o menino e levar os pais até ele. Na canção entoada pelos Oompa-Loompas, é possível notar uma crítica severa acerca da gula do garoto, pois os adjetivos usados para descrevê-lo são negativos e/ ou pejorativos segundo *Longman Dictionary of English Language and Culture* (2005): “*greedy* guloso, cheio de gula por comida” (p. 609, tradução nossa); “*nincompoop* pessoa estúpida, tola” (p. 948, tradução nossa); “*beast* pessoa de quem não se gosta; besta; bruto, grosso” (p. 102, tradução nossa); “*gorge*² empanturrar-se” (p. 601, tradução nossa); “*guzzle* comer ou beber avidamente, rapidamente, e continuamente” (p. 623, tradução nossa); “*brat* criança, especialmente sem modos” (p. 156, tradução nossa):

*'Augustus Gloop! Augustus Gloop!
The Great big **greedy nincompoop!**
How long could we allow this **beast**
To **gorge and guzzle**, feed and feast
On everything he wanted to?
Great Scott! It simply wouldn't do!
However long this **pig** might live,
We're positive **he'd never give**
Even the smallest bit of fun
Or happiness to anyone.
So what we do in cases such
As this, we use the gentle touch,
And carefully we take the **brat**
(Dahl, 2013, p. 93-94, grifo nosso)*

*Augusto, meu pobre Augusto!
No fim das contas, foi muito justo!
Como pode alguém viver
Pensando só em comer?
Um menino que é tão **fútil**
Nunca faz nada de útil,
E não faz ninguém feliz;
Passa a vida com nariz
Enfiado em gulodices;
Quem já viu maior tolice?*



*E pensamos: que fazer
Com quem só pensa em comer?
(Dahl/ Sabino, 1975, p. 105, grifo nosso)*

*Augusto-gusto! Augusto-gusto!
É só olhar para ele e morrer de susto!
Pão, requeijão, bala, macarrão,
Só pensa em comer o **gordo bobão**.
Não dá sossego, tudo ele quer,
Por todo o canto ele mete a colher.
Não sabe cantar, não sabe sorrir,
Sua vida é só mastigar e engolir.
Menino mais **chato**, pessoa **chinfrim!**
O que fazer em casos assim?
(Dahl/ Horta, 2011, p. 94-95, grifo nosso).*

Percebe-se nos trechos destacados que em ambas as traduções foram mantidas as referências negativas: “não faz nada útil”, “não faz ninguém feliz”, “não sabe cantar”, “não sabe sorrir”. Horta resgata parte da desqualificação do personagem usando “gordo bobão”, “chato” e “chinfrim”. Sabino, por outro lado, não adota a mesma estratégia, mas insere um comentário que não está presente no texto fonte: “No fim das contas, foi muito justo!” sugerindo que o garoto mereceu a punição: quase foi transformado em caramelo.

Quanto à Violet Beauregarde, diferentemente de Augustus Gloop, não há uso de vários termos depreciativos para descrever a garota. Nos primeiros versos da canção dos Oompa-Loompas o hábito de mascar chiclete é recriminado com veemência:

*‘Dear friends, we surely all agree
There’s almost nothing worse to see
Than some **repulsive little bum**
Who’s always chewing chewing-gum.
(It’s very near as bad as those
Who sit around and pick the nose.)
So please believe us when we say
That chewing gum will never pay;
**This sticky habit’s bound to send
The chewer to a sticky end.**
(Dahl, 2013, p. 117-118, grifo nosso)*

*Existe no mundo coisa mais feia
Do que uma jovem de boca cheia
Mascando chiclete sem parar?
Não há quem possa aguentar!*



***Ela vai morder a língua
E acabar morrendo à mingua!
Por isso é muito bem feito
Que ela acabe desse jeito.***

(Dahl/ Sabino, 1975, p. 129-130, grifo nosso)

*Criança que não tira chiclete da boca
Fica com cara de cabeça oca,
É pior ainda que criança remelenta,
Mais irritante, feia e nojenta.*

(Dahl/ Horta, 2011, p. 118, grifo nosso)

Além de comparar o hábito de mascar chiclete àquele de colocar o dedo no nariz, afirmam que o indivíduo que masca chiclete – *repulsive little bum* – é repulsivo, além de *bum* “alguém considerado imprestável, preguiçoso ou desqualificado para suas tarefas”, segundo *Longman Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 174, tradução nossa). Ademais, os Oompa-Loompas afirmam que pessoas com tal hábito podem ter *a sticky end* “ruína desonrosa, etc, especialmente uma morte desagradável” segundo o dicionário já citado (2005, p. 1367, tradução nossa).

Na tradução de Sabino a reprovação do hábito pode ser percebida principalmente nos quatro versos destacados acima e de forma explícita é afirmado que o castigo é merecido. Horta também expressou a reprovação do hábito de mascar chiclete, sem referir-se a um castigo, mas condensando a censura em apenas quatro versos em comparação com o texto fonte e a tradução de Sabino. Observe-se, ainda, que no texto fonte há a presença de uma história admoestatória em que uma personagem é viciada em mascar chicletes a tal ponto que mascava até dormindo e, um dia, mutilou a própria língua tamanho o descontrole do ato de mascar. Sabino omite totalmente a história enquanto Horta mantém o trecho inserindo algumas alterações para viabilizar as rimas incluindo o nome da personagem da história: Miss Bigelow passa a chamar-se Teresa.

Quanto à Veruca Salt, os Oompa-Loompas se referem a ela da seguinte forma: “*the little brute*” e o substantivo é definido em *Longman Dictionary of English Language and Culture* (2005): “às vezes jocoso - uma pessoa rude, cruel e insensível, particularmente homens” (p. 169, tradução nossa). O destino da garota mimada é ser empurrada pelos esquilos para a canaleta de lixo, acompanhada pelos pais, e lá encontrar todo tipo de restos de alimentos estragados e malcheirosos. No texto fonte há a descrição de tudo que a garota encontra pelo trajeto. Sabino descreve Veruca adotando um desdobramento “[...] teimosa, mimada, / Mentirosa e malcriada.” (p. 148),



omitindo, contudo, a descrição do trajeto tornando a canção bem mais breve em relação ao texto fonte. Horta também usa desdobramento “Mimada, estragada, entojada, briguenta,” (p. 135) para descrever a menina e mantém informação sobre os restos encontrados por ela, porém de maneira sucinta em comparação com o texto fonte. Ademais, a tradutora insere informação sobre as exigências esdrúxulas feitas pela personagem caracterizando um acréscimo em relação ao texto fonte.

Em ambas as traduções se mantém a crítica veemente em relação ao comportamento dos pais de Veruca, que atendem todas as suas demandas:

*Who spoiled her, then? Ah who indeed?
Who pandered to her every need?
Who turned her into such a brat?
Who are the culprits? Who did that?
Alas? **You needn't look so far
To find out who these sinners are.
They are (and this is very sad)
Her loving parents, MUM and DAD.**
And that is why we're glad they fell
Into the rubbish chute as well.*
(Dahl, 2013, p. 138, grifo nosso).

**Mas alguém mais é culpado
Pelo comportamento errado
Desta menina danada:
Seus pais não pensaram em nada**
*A não ser lhe dar presentes,
Dar-lhe tudo o que queria;
Não pensaram muito bem
Que a vida não é assim;
Quem tudo quer, tudo perde,
Quem tudo quer, nada tem.
É por isso que no fim
Vão para o lixo também.*
(Dahl/Sabino, 1975, p. 148-149, grifo nosso).

*Exige e quer tudo o que sonha
**E o pai a obedece que nem um pamonha.
A mãe, outra tonta, está sempre aflita,
Naquela família só a filha é que apita.***
(Dahl/Horta, 2011, p. 135, grifo nosso).

Como pode ser observado, os pais da menina são responsabilizados pelos maus modos da garota. Sabino optou por manter o tom enfático em-



bora tenha se afastado do texto fonte adotando como estratégia a modulação, segundo a descrição de Aubert (2006) e para isso usou expressões típicas da língua portuguesa: “Quem tudo quer, tudo perde, / Quem tudo quer, nada tem.” (p. 149). Horta mantém a crítica ao comportamento dos pais em três versos e há o acréscimo de uma reprimenda atribuída a Willy Wonka:

Mas na fábrica quem manda é Seu Wonka
E a Veroca acabou levando uma bronca:
Você pensa que aqui está na sua casa?
Que pode pedir galinha sem asa
E querer transferir o Amazonas para o Nilo?
Pois só faltava querer um esquilo!
Pra uma menina com tanto capricho
O melhor lugar é no meio do lixo.
(Dahl/Horta, 2011, p. 135, grifo nosso).

Quanto a canção dos Oompa-Loompas sobre Mike Teavee, trata-se da mais longa de todas com duas partes bastante distintas: nos primeiros 33 versos há uma crítica feroz à televisão e aos efeitos negativos para as crianças. Afirma-se que as crianças ficam hipnotizadas e passivas com os programas de TV deixando de ser imaginativas, pois perdem a capacidade pensar. Depois disso há um longo trecho com cinquenta versos em que os Oompa-Loompas alertam que as crianças, antes de ter acesso à TV, costumavam ler para se entreter no tempo livre. Segue-se, então, uma longa defesa da leitura com citação de diversas obras e personagens que costumavam encantar as crianças, além de um apelo para que os pais ofereçam literatura para os filhos em detrimento da distração fácil da TV. Reconhece-se que inicialmente pode haver protestos das crianças acostumadas com a TV, mas que depois de algum tempo elas devem ser seduzidas pela leitura. Não há uso de vocabulário negativo para descrever Mike, contudo a televisão, enquanto meio de entretenimento, é severamente criticada.

A tradução de Sabino mantém o tom da crítica em relação à televisão:

Não há no mundo maior maldição
Que um aparelho de televisão!
Se seu filho é agitado,
Não pode ficar parado,
Está sempre em confusão,
O que é que faz você?
Compra logo uma tevê!
[...]



*Porém tudo tem seu preço,
E o que era bom no começo
Se transforma em pesadelo,
Qualquer um pode prevê-lo.
**Seu filho não brinca mais,
Seu filho não pensa mais.***
(Dahl/Sabino, 1975, p. 173-174, grifo nosso).

A valorização da leitura também é mantida, porém com menor ênfase uma vez que as referências às diversas obras e personagens presentes no texto fonte são omitidas:

***No lugar ponha uma estante
Com leitura interessante,
Que seu filho vai gostar.***
*E se ele reclamar
No princípio, é natural;
Vai ser melhor no final.
Até ele vai sentir
Que é melhor se distrair
Com uma história de ação
Do que com televisão.*
(Dahl/Sabino, 1975, p. 174-175, grifo nosso).

E quanto a Mike Teavee, na canção é afirmado que o castigo é merecido: “E quanto ao Miguel Tevê, / Veremos o que fazer / pra podermos dar um jeito; / Se não pudermos, **bem feito.**” (Dahl/ Sabino, 1975, p. 175, grifo nosso).

Na tradução de Horta, a crítica à televisão não é tão severa quanto o texto fonte e a tradução de Sabino e não há referência à oferta de leitura às crianças no lugar do acesso aos programas de TV. Há, por outro lado, o acréscimo do que pode ser considerado um resumo da visita à fábrica que não consta no texto fonte e a descrição de Mike é negativa:

*Era e não era, que história maluca,
Será uma aventura ou uma arapuca?
Dos cinco do início da história
Só um vai obter a vitória.
Três já tomaram chá de sumiço.
Falta só um pra acabar o serviço.
Pois tem um sujeito que é um **grande palhaço**
E sempre se acha o bom do pedaço.
O **tonto** se chama Miguel Tevel,
[...]*



*O tonto só tem uma grande paixão,
Só pensa e só fala em televisão.
Deixa a TV o dia todo ligada
E nem vê o que presta, só vê patacoada.
Papo com ele não dá pra levar,
Por falta de assunto já vou terminar.
O cara é um **chato**, não tem outro jeito,
Vai ter que ir pro ar, e **eu acho bem-feito.***
(Dahl/ Horta, 2011, p. 158-159, grifo nosso)

Além da descrição negativa do personagem, essa é a única canção – na tradução de Horta –, em que se exprime que o castigo sofrido foi merecido.

Cotejo das traduções: algumas observações

É possível notar nas citações acima que as críticas ao comportamento das crianças durante a visita à fábrica foram mantidas em ambas as traduções. Sabino afirma nas quatro canções que o castigo recebido pelos visitantes foi merecido e, a nosso ver, tal afirmação resgata a crítica enfática ao comportamento das crianças no texto fonte, principalmente porque as canções tiveram a extensão reduzida. Quanto à Horta, o tom de censura foi mantido nas três primeiras canções e na última houve suavização porque os comentários negativos em relação à televisão foram omitidos e a censura foi direcionada para o personagem.

O cotejo de ambas as traduções possibilitou a percepção das diferentes estratégias de tradução adotadas por Sabino e Horta. Os tradutores adotaram desdobramento, omissão, acréscimo e modulação como estratégias de tradução, segundo a nomenclatura de Aubert (2006), ainda que em momentos diferentes no andamento da narrativa. Do ponto de vista da tradução do humor, vê-se que o efeito cômico permanece em ambas as traduções uma vez que a duplicidade de *scripts* não foi alterada. Na tradução de Sabino, o uso das formas similares: “No fim das contas, foi muito justo!” (p. 105), “por isso é muito bem feito” (p. 129), “O que é muito bem feito” (p. 148), “Se não pudermos, bem feito.” (p. 175), do nosso ponto de vista, remete à atitude de muitas crianças que se divertem quando algo de errado acontece com outra pessoa. Regozijar-se com a “desgraça alheia” é atitude comum e faz parte da crueldade infantil e, embora as canções dos Oompa-Loompas tenham sido encurtadas na tradução de Sabino, o tom jocoso não só é mantido como, a nosso ver, enfatizado. Concluímos, então, que ambas as traduções são eficazes do ponto de vista das estratégias empregadas para



a elaboração do humor em língua portuguesa além de oferecer aos leitores a possibilidade de fruição estética em leituras complementares do texto fonte pois adotam estratégias diversas para a elaboração dos textos de chegada.

Projeto editorial

Do ponto de vista do projeto editorial, alguns aspectos relevantes podem ser comentados à guisa de conclusão. A tradução de Sabino faz parte da Coleção Calouro, para crianças acima de nove anos, segundo classificação da editora. O texto da quarta capa informa o leitor sobre os critérios da coleção:

A COLEÇÃO CALOURO

É constituída de obras escritas por *autores brasileiros contemporâneos*, seja de enredos originais, seja sobre enredo central de grandes clássicos universais. São todas obras novas, nas quais ressaltam o estilo e o gênio criativo do escritor brasileiro.

Além destas obras de autores nacionais, foram incluídas algumas traduções de obras modernas estrangeiras, escolhidas entre as mais recomendadas e premiadas nos seus países de origem, e, principalmente, escritores laureados com o “Hans Christian Andersen” – o maior prêmio internacional de literatura infanto-juvenil (Dahl/Sabino, 1975, quarta capa, itálico do editor).

De acordo com o critério descrito, o texto dahliano não seria incluído na coleção, no entanto, na capa encontra-se a justificativa para sua inclusão: “UM DOS 11 ‘MAIS QUERIDOS’ DA JUVENTUDE AMERICANA / UM DOS 10 MAIORES ‘BEST SELLERS’” (Dahl/ Sabino, 1975, capa, destaque do editor). De fato, em meados da década de 1970 Dahl estava consolidado como autor de sucesso de livros para crianças e jovens. É relevante destacar a inclusão do nome de Fernando Sabino na capa com o mesmo destaque atribuído ao autor, ambos os nomes de Sabino e Dahl foram impressos com fonte de igual tamanho e cor. Fernando Sabino era autor consagrado que, como outros autores, também se dedicou à tradução e desse modo é possível entender que o destaque dado a seu nome foi, naquela época, uma voz de autoridade que assegurava a qualidade da obra traduzida.

A publicação da Editora Martins Fontes não incluiu o nome da tradutora – Dulce Horta – na capa do livro. Tal decisão editorial não dá destaque ao trabalho da tradutora, corroborando a ainda persistente invisibilidade do tradutor. Não é possível afirmar que esta seja uma prática constante da Editora, porque outras obras dahlianas foram publicadas pela Martins Fontes e há livros com e sem o nome do tradutor na capa.



Referências

AUBERT, Francis Henrik. Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida – revendo a ferramenta de análise. *In*: NITRINI, Sandra. (org.) **Revista Literatura e Sociedade**. nº 9, São Paulo: Humanitas. 2006, p. 60-69.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

DAHL, Roald. **A fantástica fábrica de chocolate**. Texto em português de Fernando Sabino, ilustrações de Joseph Shindelman, Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint Ltda. (Edições de Ouro), 1975. Coleção Calouro.

DAHL, Roald. **A fantástica fábrica de chocolate**. 5ª ed., ilustrações de Quentin Blake, tradução Dulce Horta, São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2011.

DAHL, Roald. **Charlie and the Chocolate Factory**. Illustrations by Quentin Blake, London: Penguin Books Ltd, 2013.

Longman Dictionary of English Language and Culture. Harlow/ Essex: Pearson Education Limited, 2005.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação didática. Coordenação da tradução e adaptação Meta Elisabeth Zipster, São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

ROSAS, Marta. **Tradução de humor**: transcribando piadas. Rio de Janeiro: Lucena, 2002. Disponível em: <https://lastnames.myheritage.com/last-name/beaugard>. Acesso em: 12 mai. 2025.



Bernardine Evaristo e suas reconstruções (de gênero) na ficção britânica negra contemporânea

Bernardine Evaristo and her (gendered) reconstructions in contemporary black British fiction

Paulo Henrique de Sá Júnior¹

Resumo: O romance de estreia *Lara* (2019 [1997]), de Bernardine Evaristo, mistura memórias pessoais e narrativas transnacionais sobre as trajetórias familiares britânicas e nigerianas da autora. Em obras subsequentes, Evaristo amplia seu foco, explorando a presença negra na história da Grã-Bretanha e Europa. Seus romances, como *The Emperor's Babe* (2017 [2001]) e *Blonde Roots* (2020 [2008]), desafiam narrativas hegemônicas, celebrando a resistência e o protagonismo negro. A autora adota uma estética inventiva, misturando fantasia histórica, humor e linguagem híbrida. Este artigo analisa o tratamento da história negra nas obras de Evaristo, considerando a perspectiva de gênero nas construções ficcionais.

Palavras-chave: Bernardine Evaristo. Diáspora africana. História negra europeia. Romance histórico revisionista. Representação de gênero.

Abstract: Bernardine Evaristo's debut novel *Lara* (2019 [1997]) blends personal memories with transnational narratives about her British and Nigerian family history. In subsequent works, Evaristo broadens her focus, exploring the presence of black people in British and European history. Her novels, such as *The Emperor's Babe* (2017 [2001]) e *Blonde Roots* (2020 [2008]), challenge dominant narratives, celebrating Black resistance and agency. Evaristo employs an inventive aesthetic, combining historical fantasy, humour, and hybrid language. This article analyzes her treatment of black history, exploring how gender perspectives shape her fictional constructions.

Keywords: Bernardine Evaristo. African diaspora. Black European history. Revisionist historical novel. Gender representation.

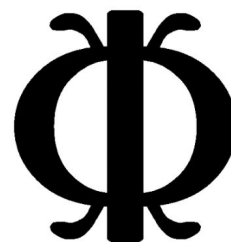
¹ Doutor pela UERJ; Professor e Coordenador acadêmico na *Deutsche Schule* Rio de Janeiro/EAC; Membro do grupo de pesquisa "A Voz e o Olhar do Outro: questões de gênero e etnia nas literaturas de língua inglesa, UERJ/CNPq. Lattes: 0758186361439984. E-mail: p_sajunior@yahoo.co.uk. [ORCID](#)



Introdução

O que acontece quando uma nova obra de arte é criada é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, que é modificada pela introdução da nova (a realmente nova) obra de arte entre eles.²

T. S. Eliot



Wawa Aba³

Bernardine Evaristo integra a geração de escritores negros e asiáticos britânicos que emergiram no cenário literário a partir da década de 1990. Embora não seja a única autora britânica a abordar temas históricos em sua obra, a centralidade da história negra na literatura britânica do pós-guerra é notável. Autores como Caryl Phillips, Fred D'Aguiar, Sam Selvon, Andrea Levy, Diana Evans, Jackie Kay e Zadie Smith, entre muitos outros, também exploram as múltiplas dimensões da experiência afrodescendente no contexto britânico e europeu.

Durante décadas, a representação das violências e injustiças cometidas por europeus contra africanos e seus descendentes esteve no cerne dessas produções. Contudo, na tentativa de romper com a imagem estereotipada dos negros como vítimas passivas, muitos desses escritores e escritoras passaram a reconstruir a história enfatizando práticas de resistência e conquistas culturais. É nesse movimento que se insere a obra de Evaristo, ainda que com um diferencial notável: ela é uma das poucas romancistas

² No original: "What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them." (Eliot, 1982 [1919], p. 36-42). Todas as traduções são de minha autoria.

³ O símbolo Adinkra *Wawa Aba* se refere à semente de uma árvore que se chama *Wawa*, que, por ser extremamente dura, simboliza resistência, vigor e perseverança. Para mais informações sobre os símbolos Adinkra, veja: Owusu (2019).



britânicas que reconfigura a história negra por meio de uma perspectiva ficcional ousada, marcada por um tom afirmativo e criativo. Em seus romances, expressões de orgulho quanto às realizações culturais e à estética negra são recorrentes; no entanto, a reescrita da história em moldes positivos e revisionistas representa uma intervenção literária de alcance mais profundo.

Nascida em Londres, em 1959, Bernardine Evaristo é filha de pai nigeriano e mãe inglesa branca, compondo uma ascendência marcada por trajetórias migratórias múltiplas e intercontinentais. Seu avô paterno, de origem iorubá, retornou à Nigéria após ter vivido no Brasil, país de origem de sua avó paterna. Por parte materna, sua linhagem remonta ao bisavô, imigrante alemão que se estabeleceu em *Woolwich* na década de 1860, e à avó, proveniente da Irlanda, que fixou residência em *Islington* na década de 1880. Conforme observa Sofia Muñoz Valdivieso (2004), essa herança étnica e cultural heterogênea constitui um elemento central na configuração das identidades híbridas e das narrativas transnacionais que caracterizam a obra de Evaristo.

[Sua] miscigenação é geralmente vista como uma fonte de força em sua escrita. A hibridização marca sua obra: ela tece contos de um mundo multiétnico em um gênero híbrido que transita habilmente entre romance e verso, e seus romances permanecem fundamentados no presente, pois nos transportam para trás na história⁴ (Muñoz Valdivieso, 2004, p. 9).

Autora de perfil notadamente eclético, Bernardine Evaristo construiu uma carreira literária marcada pela diversidade de formas e gêneros. É autora de oito romances, alguns dos quais escritos em prosa poética ou verso, pelos quais recebeu numerosas distinções, prêmios e indicações. Além disso, produziu peças teatrais, narrativas ficcionais e não ficcionais, poesia e ensaios, com destaque para seus trabalhos criativos transmitidos pela *BBC Radio 3* e *4*.

Seu romance de estreia, *Lara* (1997), escrito em verso, foi agraciado com o prêmio EMMA (*Ethnic and Multicultural Media Awards*) de Melhor Livro do Ano em 1999, além de ter sido selecionado como “Livro do Ano” pelos jornais *The Daily Telegraph* e *The New Statesman*. Em 2001, publicou *The Emperor’s Babe*, eleito pela *The Times* como um dos “100 Melhores Livros da Década” em 2009. Os romances subsequentes incluem *Soul Tourists* (2005) e *Blonde Roots* (2020 [2008]; EUA 2009), este último escolhido como

⁴ No original: “Mixed background is usually seen as a source of strength in her writing. Hybridisation marks her work: She spins tales of a multiethnic world in a hybrid genre that moves skilfully between novel and verse, and her novels remain grounded in the present as they take us back in history.”



um dos Melhores Livros de 2009 pelo *San Francisco Chronicle*. *Lara* foi revisado e expandido em 2009, seguido pela novela *Hello Mum* (2010). Juntas, as obras *Lara*, *The Emperor's Babe*, *Soul Tourists* e *Blonde Roots* foram reconhecidas como “Livro do Ano” em nove ocasiões por diferentes veículos da imprensa britânica.

Além da produção literária, Evaristo atua como crítica literária em jornais de grande circulação, como *The Guardian* e *The Independent*, e tem participado como jurada em diversos prêmios literários. Sua trajetória foi oficialmente reconhecida em 2004, quando foi eleita membro da *Royal Society of Literature*. Em 2009, recebeu o título de MBE (*Member of the Order of the British Empire*) na lista de honrarias do aniversário da Rainha, em reconhecimento à sua contribuição como “uma voz importante no panorama multicultural da literatura britânica”.

O percurso literário de Evaristo difere significativamente daquele trilhado por muitos de seus predecessores. Sua escrita encontra expressão em um gênero que, conforme define Jörg Helbig (1989) em “Die Vergangenheit, die keine war: Über parahistorische Literatur”, emergiu por volta de 1900 e alcançou pleno florescimento na literatura pós-moderna: o chamado romance histórico revisionista. Esse tipo de narrativa se distancia da historiografia tradicional, centrando-se nas experiências de sujeitos historicamente marginalizados ou silenciados pela narrativa oficial. Ao adotar esse modelo literário, Evaristo insere-se, consciente ou inconscientemente, em uma tradição cultivada sobretudo por escritoras, que reconfiguram o passado a partir de perspectivas alternativas, frequentemente interseccionadas por questões de raça, gênero e pertencimento cultural.

Em seu extenso estudo *The Woman's Historical Novel: British Women Writers 1900-2000* (2008 [2005]), Diana Wallace demonstra que, desde o início do século XX, muitas autoras britânicas passaram a adotar o romance histórico como um gênero privilegiado de expressão literária. Sentindo-se excluídas das grandes narrativas da historiografia tradicional, essas escritoras recorrem à história não apenas como forma de evasão, mas também como instrumento de crítica política e de intervenção cultural. Wallace sustenta que o romance histórico escrito por mulheres frequentemente articula uma resposta às lacunas da memória oficial, ao mesmo tempo em que reimagina o passado a partir de perspectivas alternativas, com ênfase nas experiências femininas e subalternizadas.

Nesse contexto, a obra de Bernardine Evaristo se insere de maneira exemplar. Embora adote estratégias estéticas inovadoras, como a hibridizade de gêneros, o uso de linguagem experimental e o recurso à fantasia, sua produ-



ção dialoga diretamente com essa tradição de escritoras que utilizam o passado como meio de contestação e reconstrução crítica. Romances como *The Emperor's Babe* (2001) e *Blonde Roots* (2020 [2008]) não apenas reconstróem histórias negras omitidas pela historiografia hegemônica, mas também o fazem a partir de uma perspectiva explicitamente de gênero, ao destacar personagens femininas negras cuja subjetividade é centralizada. Assim, Evaristo alia o gesto revisionista característico do romance histórico feminino à representação de identidades interseccionais, ampliando o escopo político e estético do gênero.

A escrita de Bernardine Evaristo insere-se claramente na tradição da crítica política e compartilha, com diversas autoras que a precederam, uma abordagem híbrida ao romance histórico. Conforme argumenta Diana Wallace (2008, p. 3), tanto na historiografia quanto na literatura, o romance histórico sempre ocupou uma posição ambígua, sendo frequentemente classificado como um gênero híbrido, ou mesmo como uma forma “bastarda”. Nas mãos de escritoras, essa hibridiz se acentua, uma vez que o romance histórico passa a incorporar elementos do gótico, da fantasia, da literatura de aventura e do romance policial, entre outros gêneros.

Evaristo leva essa hibridização a um novo patamar, ao combinar a narrativa histórica com uma ampla variedade de registros estéticos e gêneros literários, de forma particularmente inventiva e deliberadamente transgressora. Um dos fatores que possivelmente contribuem para essa liberdade criativa é a escassez relativa de registros históricos documentando a presença e a vida da população negra na Grã-Bretanha antes de 1948. Enquanto a história da escravidão atlântica é parcialmente conhecida por meio de fontes como cartas de capitães e médicos de navios negreiros, registros de proprietários de plantações, relatos autobiográficos de ex-escravizados, bem como algumas representações visuais, há significativamente menos documentação sobre a experiência negra no território britânico anterior ao pós-guerra. Ainda que historiadores tenham realizado esforços consideráveis para preencher essas lacunas, o conhecimento comum permanece fragmentado e limitado.

Diante dessa ausência de testemunhos históricos mais amplos e sistematizados, Evaristo parece ter se sentido particularmente desafiada, e ao mesmo tempo autorizada, a explorar com liberdade a interseção entre fato e ficção em sua reescrita da história. Essa abordagem é explicitamente comentada pela autora em relação ao romance *The Emperor's Babe* (2017 [2001]), onde ela também rompe com a linearidade tradicional da narrativa histórica, adotando estratégias narrativas experimentais que desestabilizam o discurso dominante.



Elemento central dessa ruptura é o uso inovador da linguagem, o que Evaristo denomina de “voz vira-lata”⁵, expressão cunhada por ela mesma (Muñoz Valdivieso, 2004, p. 17), caracterizada por uma mistura lúdica e ousada de registros linguísticos. Sua prosa incorpora um mosaico de socioletos e idiomas de diferentes períodos, combinando inglês padrão com gírias urbanas contemporâneas, *patois* caribenho, latim e outros jargões contextualmente pertinentes. Essa estratégia resulta em uma linguagem híbrida que não apenas subverte convenções formais, mas também reflete a multiplicidade cultural das experiências negras.

Uma breve caracterização dessas abordagens estilísticas e temáticas pode servir como introdução para análises mais aprofundadas dos romances de Evaristo, permitindo compreender como sua obra opera simultaneamente como reimaginação histórica, crítica cultural e experimentação formal.

***The Emperor's Babe* e suas diferentes abordagens narrativas**

Bernardine Evaristo inicia seu segundo romance, *The Emperor's Babe* (2017 [2001]), com uma epígrafe espirituosa de Oscar Wilde, retirada de *The Critic as Artist* (1891), na qual se afirma que o único dever que temos para com a história é reescrevê-la. Tal citação encapsula de maneira precisa a proposta estética e política que orienta não apenas este romance, mas também suas obras subsequentes. Em *The Emperor's Babe*, Evaristo projeta uma narrativa situada na *Londinium* romana, período em que, embora não haja registros documentais diretos, é plausível supor a presença de populações negras oriundas das diversas regiões do Império. Longe de inverter ou reinventar a história em termos radicais, a autora preenche lacunas históricas com imaginação e verossimilhança, formulando um passado alternativo, mas não improvável.

Em entrevista concedida a Sofía Muñoz Valdivieso, Evaristo confirma a natureza especulativa de seu projeto narrativo, afirmando que o romance de fato articula uma história imaginativa sobre um momento histórico para o qual não existem registros oficiais (Muñoz Valdivieso, 2004, p. 17). A ideia para o romance foi alimentada por duas fontes principais: sua experiência como escritora residente no Museu Britânico, em 1999, que a levou a se interessar pelas galerias romanas e pelas reconstituições de ambientes da época; e a leitura de *Staying Power: The History of Black People in Britain* (1984), de Peter Fryer. Logo nas páginas iniciais, Fryer afirma que “havia afri-

⁵ No original: “mongrel voice.”



canos na Grã-Bretanha antes mesmo da chegada dos ingleses”⁶ (Fryer, 1984, p. 1). Entre os dados apresentados, constam a presença de uma divisão moura no norte da ilha, encarregada da defesa da Muralha de Adriano no século III, e a atuação do imperador Septímio Severo, nascido na Líbia e possivelmente negro, que passou seus últimos anos na Britânia, vindo a falecer em *Eboracum* (atual York), em 211 d.C. É precisamente nesse contexto que Evaristo ambienta sua narrativa, situando-a no ano da morte do imperador, que aparece como personagem secundário, envolvido romanticamente com a protagonista Zuleika.

Ao contrário dos romances históricos tradicionais, em que figuras masculinas e imperiais costumam ocupar o centro da narrativa, Evaristo desloca o foco para Zuleika, uma jovem negra, espirituosa, muitas vezes irônica, que narra sua própria história em uma linguagem híbrida e contemporânea. Filha de imigrantes sudaneses empobrecidos, donos de uma loja de vegetais, Zuleika é descoberta aos onze anos por um comerciante romano abastado, que a adquire como esposa. A partir daí, ela inicia uma nova vida entre os códigos da elite romana, mas recusa-se a ser apenas um objeto decorativo: deseja ser poetisa, cultivar sua intelectualidade e deixar sua marca no mundo. Em suas palavras: “Vou me tornar uma grande poetisa. / Adoraria ser famosa por alguma coisa [...] Não serei imortalizada, não sei”⁷ (Evaristo, 2017 [2001], p. 45).

Apesar do casamento infeliz e da ausência do marido, que mantém outra família em Roma, Zuleika explora a cidade ao lado de amigas como Alba, sua companheira de infância, e Vênus, o Pênis, uma travesti carismática e dona de um bar popular. Juntas, organizam eventos como uma recitação-cum-orgia, ocasião em que Zuleika tenta se afirmar como poeta, mas tem seu poema recebido com indiferença, em contraste com os aplausos concedidos a um autêntico picto que profere discursos de ódio contra romanos e cristãos. Paralelamente, o imperador Severo visita *Londinium*, apaixona-se por Zuleika e inicia um caso amoroso com ela. Ainda que o enredo mantenha-se dentro dos limites da plausibilidade histórica, Evaristo emprega o lirismo e a sensualidade para reimaginar essa relação, introduzindo elementos de afeto, desejo e deslocamento simbólico.

A caracterização de *Londinium*, por sua vez, combina descrições historicamente fundamentadas, como o vestuário, os cosméticos, os móveis, os alimentos consumidos (pássaros ao molho de aspargos, arganazes com mel) e

⁶ No original: “There were Africans in Britain before the English came here.”

⁷ No original: “I’m going to become a great poet. / I’d love to be famous for something / [...] I wanna be immortalized, dontchaknowit.”



as práticas violentas no anfiteatro, com estratégias de anacronismo e hibridismo. Evaristo introduz elementos modernos, como referências à grife Armani, à música heavy metal, ao “Empório Valentino”, que aproximam o leitor contemporâneo da narrativa. A linguagem é outro aspecto central: a chamada “voz vira-lata” da autora (Muñoz Valdivieso, 2004, p. 17) mistura inglês padrão com gíria urbana, *patois* caribenho, latim e *cockney*, criando uma textura linguística que reflete tanto a diversidade cultural quanto a resistência criativa.

O projeto de Evaristo não busca simplesmente inserir personagens negros em uma narrativa eurocêntrica, mas sim imaginar uma sociedade antiga multicultural em que esses sujeitos existem plenamente, com agência e complexidade. Embora *The Emperor’s Babe* não constitua uma crítica direta ao imperialismo romano, oferece uma visão alternativa de um império cosmopolita e mestiço, em que personagens negros ocupam, com naturalidade, espaços de centralidade. Nas palavras da autora: “O que eu quero que as pessoas façam é imaginar que haveria uma presença de negros na Londres romana; quero que considerem essa possibilidade”⁸ (Muñoz Valdivieso, 2004, p. 18). O romance, portanto, seduz o leitor a acreditar não apenas em Zuleika e sua trajetória, mas também na legitimidade histórica de uma comunidade negra em *Londinium*, que, embora fictícia, é construída com base em pesquisas, imaginação crítica e invenção literária.

***Blonde Roots*: um romance de reversão**

Se eu tivesse que apontar um momento em que a raça humana se dividiu nas severas distinções de *blak* e *whyte*, foi esse: as pessoas pertenciam a uma de duas cores e na sociedade que eu estava prestes a unir, minha cor, não minha personalidade ou habilidade determinaria meu destino⁹ (Evaristo, 2009 [2008], p. 75).

Em *Blonde Roots*, Bernardine Evaristo explora de maneira crítica a inter-relação entre forma literária e representação historiográfica, construindo uma narrativa que subverte as convenções do romance histórico tradicional e da narrativa da escravidão. O romance parte de uma premissa provocadora: uma inversão racial do tráfico transatlântico de escravizados, na qual

⁸ No original: “What I want people to do is to imagine that there would have been a presence of black people in Roman London, I want them to consider that possibility.”

⁹ No original: “If I had to pinpoint a moment when the human race divided into the severe distinctions of blak and whyte, that was it: people belonged to one of two colours and in the society I was about to join my colour, not my personality or ability would determine my fate.”



africanos escravizam europeus. Através desse recurso irônico, Evaristo desestabiliza concepções fixas sobre a história da escravidão e problematiza as formas canônicas de sua representação literária.

Mais do que apenas um exercício especulativo, *Blonde Roots* engaja-se ativamente com a tradição da “narrativa de escravo” (*slave narrative*), destacando suas limitações estruturais e ideológicas. O romance se apresenta como conscientemente fragmentário, polifônico e repleto de narrativas contraditórias, recusando qualquer pretensão de uma memória histórica unívoca ou definitiva. Por meio dessa construção formal, Evaristo interrompe deliberadamente o fluxo linear da história para evidenciar as múltiplas formas pelas quais o passado da escravidão permanece relevante no imaginário contemporâneo.

Ainda que a escravidão atlântica permaneça como núcleo temático central, Evaristo realiza uma revisão radical tanto da historiografia quanto das formas textuais associadas a esse período. Através da distorção deliberada de temporalidades e geografias, a autora revela simultaneamente a fragilidade da verdade histórica como construção e a persistência de seus efeitos traumáticos. Nesse gesto, questiona-se a tendência de essencialização das identidades negras britânicas, frequentemente reduzidas à herança da escravidão.

Durante um evento literário em Berlim, em junho de 2010, Evaristo declarou que sempre teve o desejo de abordar o tema da escravidão por meio de uma inversão ficcional, evocando o “efeito de distanciamento” brechtiano como forma de provocar tanto empatia quanto reflexão crítica nos leitores. Ao descrever as experiências da protagonista Doris, a autora apresenta uma representação abrangente da vida escravizada. Doris ocupa quase todas as posições possíveis dentro do sistema escravista, excetuando-se a de escrava sexual, destino reservado à sua irmã Sharon, que se torna amante dos Bwana. A trajetória de Doris passa pela servidão doméstica e pelo trabalho agrícola forçado, e permite a Evaristo retratar aspectos da cultura que se desenvolve nas senzalas, como práticas culinárias, rituais religiosos e manifestações musicais.

A autora incorpora à narrativa uma série de elementos historicamente documentados: as violências da travessia transatlântica, as inspeções corporais degradantes nos mercados de escravos, a separação forçada de famílias e as punições brutais, como açoites e mutilações. Apesar da riqueza de detalhes, Evaristo não se restringe à fidelidade histórica; ao contrário, ela se vale das liberdades formais do romance histórico revisionista para construir um universo ficcional marcado por anacronismos e deslocamentos. Como em *The Emperor’s Babe*, *Blonde Roots* apresenta uma temporalidade delibera-



damente ambígua. A terra natal de Doris, a “Costa do Repolho” europeia, remete a uma Inglaterra medieval feudal, enquanto *Londolo*, com seus túneis subterrâneos e estações de nomes disfarçados, como *Bayswata* e *Paddinto*, alude a Londres do século XX. Já as práticas escravistas evocam diretamente o século XVIII. Essa justaposição de referências temporais distintas não busca tanto uma vingança simbólica do passado, mas sim a elevação da escravidão de um evento historicamente localizado a uma categoria simbólica mais ampla, revelando sua ressonância contínua em práticas contemporâneas de exploração e dominação.

Com isso, Evaristo desafia seus leitores a reconsiderar estereótipos persistentes sobre “selvageria” e “civilização”, expondo a instabilidade dessas categorias e sugerindo paralelos entre o passado escravocrata e formas modernas de subjugação. Ao mesmo tempo, fiel ao seu estilo característico, Evaristo atenua a dureza da narrativa com momentos de humor mordaz. As caricaturas dos proprietários de escravos, homens pomposos e suas esposas ociosas, corpulentas e cruéis, funcionam como alívio cômico, mas também como crítica social. O humor, entretanto, atinge seu ponto mais agudo na inversão racial sistemática que permeia toda a obra, especialmente nos pensamentos de Doris, que repete para si um mantra todas as manhãs, espelhando práticas discursivas internalizadas de inferiorização.

Doris repete para si mesma um mantra todas as manhãs, internalizando os discursos de inferiorização impostos pela ordem escravocrata:

Posso ser clara e loira. Posso ter narinas estreitas e lábios finos. Posso ter cabelos oleosos e um traseiro não arredondado. Posso corar com facilidade, ficar ruborizada ao sol e ter olhos azuis discretos, mas atentos. Sim, posso ser branca. Mas sou branca e sou linda!¹⁰ (Evaristo, 2020 [2008], p. 30).

Esse mantra revela a consciência dilacerada da personagem e sintetiza a forma como as estruturas coloniais de poder operam não apenas através da violência física, mas também por meio de um regime simbólico e discursivo que redefine identidades. A protagonista, embora biologicamente branca, é forçada a se enxergar como racialmente inferior, o que evidencia a construção social e política da raça. Por meio desse recurso, Evaristo desestabiliza noções essencialistas de identidade e explicita os efeitos psíquicos e subjetivos da escravidão.

¹⁰ No original: “I may be fair and flaxen. I may have slim nostrils and slender lips. I may have oilrich hair and a non-rotund bottom. I may blush easily, go rubicund in the sun and have covert yet mentally alert blue eyes. Yes, I may be whyte. But I am whyte and I am beautiful!”



Além disso, a autora parodia e subverte o aparato retórico da ideologia colonial. A linguagem do romance imita deliberadamente o tom paternalista e brutal dos textos coloniais, mas ao inverter os papéis raciais, ela desnuda a arbitrariedade dessa lógica. A ironia e o pastiche funcionam aqui não apenas como ferramentas estilísticas, mas como instrumentos de descolonização da linguagem.

A crítica de Evaristo se estende ainda às estruturas econômicas e geopolíticas que sustentaram, e em muitos aspectos ainda sustentam, práticas de exploração. Ao transpor o centro do poder para uma elite negra africana, a autora desafia o leitor a reconhecer que o problema da escravidão não se reduz a uma questão racial, mas envolve relações assimétricas de poder, ganância e desumanização estrutural. Com isso, *Blonde Roots* insere-se na tradição do romance histórico revisionista não apenas ao reescrever o passado, mas ao propor uma reflexão incisiva sobre os mecanismos narrativos que moldam nossa compreensão do que é “histórico”.

Por fim, ao articular um espaço narrativo em que passado e presente, fato e ficção, violência e humor convivem de forma deliberadamente tensionada, Bernardine Evaristo propõe um novo modo de ler a história da escravidão atlântica, um modo que rejeita a vitimização unidimensional e, em seu lugar, constrói uma visão crítica, complexa e profundamente humanizadora das subjetividades envolvidas. A autora, portanto, não apenas resgata vozes silenciadas, mas reconstrói a própria linguagem com que essas vozes podem ser ouvidas.

A ênfase irônica de Bernardine Evaristo na loirice de sua população escravizada em *Blonde Roots*, em vez de simplesmente atribuir aos personagens pele clara e cabelos de diferentes tonalidades, pode ser lida como uma crítica sutil à estética dominante e, possivelmente, como uma sátira à tendência contemporânea, comum entre jovens britânicos negros e asiáticos, de descolorir os cabelos em tons loiros. Tal escolha estilística amplia a dimensão crítica da obra ao evidenciar como a performatividade da branquitude também é construída e reproduzida culturalmente.

No que diz respeito à especificidade de gênero em seu tratamento da história, além do fato de que o romance histórico se tornou um dos gêneros mais explorados por escritoras ao longo do século XX, é possível identificar ao menos três aspectos centrais na obra de Evaristo. O primeiro refere-se à escolha das protagonistas: todas são mulheres, figuras fortes, resilientes, espirituosas e sensuais, mas que permanecem submetidas a estruturas de dominação patriarcal. Em *Blonde Roots*, Doris é condicionada à subalternidade em razão de seu status de escravizada; já em *The Emperor's Babe*, Zuleika,



apesar de sua natureza rebelde e perspicaz, é sujeita à autoridade do pai, do marido e, posteriormente, do amante.

Esse padrão de subordinação inscreve as personagens femininas na longa trajetória de marginalização das mulheres na história europeia, não como sujeitos autônomos, mas como vítimas ou, no máximo, sobreviventes engenhosas de um sistema patriarcal profundamente enraizado. Em consonância com isso, a representação das relações sexuais nas obras tende a reiterar a lógica tradicional da dominação masculina. As protagonistas frequentemente expressam desejo por homens fisicamente dominantes, reforçando uma estrutura de desejo moldada pela normatividade heteropatriarcal.

Essas construções revelam a intersecção entre raça, gênero e classe na narrativa histórica de Evaristo, ao mesmo tempo em que evidenciam como o romance histórico pode ser reconfigurado como um espaço para a crítica feminista e anticolonial. Sua escrita opera, portanto, na intersecção entre reimaginação histórica e intervenção política, resgatando vozes marginalizadas sem abrir mão da complexidade estética e do humor.

Não há dúvidas de que, tanto no contexto do Império Romano quanto nas sociedades escravistas retratadas por Bernardine Evaristo, a estrutura social é marcada pela dominação masculina. No interior desse sistema patriarcal, certas mulheres também exercem poder, embora de forma limitada e muitas vezes replicando a lógica opressora vigente. Em *The Emperor's Babe*, por exemplo, Zuleika exerce autoridade sobre suas escravas caledônias com notável ausência de empatia, comportamento semelhante ao de esposas de senhores de escravos em *Blonde Roots*. Ainda assim, há um elemento essencial que desloca o eixo da dominação masculina: o foco narrativo permanece centrado no mundo das mulheres.

As atividades tradicionalmente associadas aos homens, como a guerra, o comércio ou a administração imperial, são mencionadas apenas de forma tangencial e frequentemente acontecem fora de cena. Em contraste, os universos femininos são retratados com riqueza de detalhes, sensibilidade e vivacidade. Em *The Emperor's Babe*, os prazeres cotidianos de Zuleika e Alba, suas caminhadas pelas ruas de *Londinium*, as conversas no bar de Vênus, os momentos de lazer em sua *villa* luxuosa, a escrita poética, as idas ao teatro e ao anfiteatro, os encontros amorosos e a vida social doméstica, são narrados com entusiasmo e atenção minuciosa. De maneira análoga, em *Blonde Roots*, a experiência da escravidão é apresentada sob uma perspectiva majoritariamente feminina, que contempla não apenas o sofrimento físico e psicológico, mas também os vínculos interpessoais, as práticas comunitárias e os saberes transmitidos entre mulheres, como o cuidado com as crianças, a culinária e a costura.



Esse foco na esfera feminina pode ser lido como uma forma de reconfiguração de gênero no romance histórico. Evaristo utiliza o espaço como um elemento simbólico de diferenciação entre protagonistas masculinos e femininos. As personagens masculinas tendem a conceber os espaços como objetos de conquista e dominação. O imperador Severo, por exemplo, enxerga a Escócia apenas como território a ser subjugado:

Por que os caledônios não podem se render?
Eu só penetrei em Moray Firth
o moral está baixo, meus soldados odeiam o frio.
Eu terei a Escócia. Todos os ruivos ficarão sob minha jurisdição.¹¹
(Evaristo, 2017 [2001], p. 148).

A autora ironiza essa visão utilitária do espaço por meio de uma paródia do famoso poema da Primeira Guerra Mundial de Rupert Brooke: “Se eu morrer, pense apenas nisso de mim, Zuleika / há um canto em algum lugar profundo / na Caledônia que é para sempre a Líbia”¹² (Evaristo, 2017 [2001], p. 149).

Da mesma forma, em *Blonde Roots*, o Bwana enxerga suas plantações unicamente como propriedades destinadas à exploração econômica. Em contraste, Zuleika demonstra uma relação afetiva e sensorial com o espaço urbano: ela se deixa tocar pelas cores, sons e aromas das ruas de *Londinium*, revelando uma percepção do espaço como lugar vivido e experienciado, e não como mero objeto de controle.

Esse contraste evidencia a sensibilidade de gênero na construção narrativa de Evaristo, que não apenas centraliza personagens femininas, mas também lhes confere uma forma de conhecimento e de presença no mundo que desafia as hierarquias tradicionais da história e da geografia coloniais.

Em sintonia com a sensibilidade espacial manifestada por Zuleika, a personagem Doris, em *Blonde Roots*, também demonstra uma percepção aguçada do ambiente ao contemplar a atmosfera serena de uma noite nos alojamentos destinados aos escravizados.

Quando os tempos eram bons e nossos estômagos estavam cheios
[...] sentávamos em um círculo ao redor de uma grande esteira
redonda de ráfia em uma noite de domingo, velas com aroma

¹¹ No original: “Why can’t Caledonians surrender? / I have only penetrated to Moray Firth / morale is low, my soldiers hate the cold. / I will have Scotland. All gingerheads will come under my jurisdiction.”

¹² No original: “If I should die, think only this of me, Zuleika / there’s a corner somewhere deep / in Caledonia that is forever Lybia.”



de limão enfiadas no gargalo de cabaças para manter insetos e mosquitos longe [...]. Deixávamos nossa risada fluir para o céu e ricochetear entre as montanhas. Era quase como se nossas vidas fossem normais¹³ (Evaristo, 2020 [2008], p. 208-209).

Grande parte do apelo estético e da experiência prazerosa proporcionada pela leitura dos romances de Bernardine Evaristo reside na mediação sensorial e vívida da atmosfera dos diversos espaços ficcionais que ela constrói, ambientados em tempos igualmente imaginados. Essa representação espacial, marcada por uma atenção particular aos detalhes sensoriais, é filtrada pelas percepções subjetivas das protagonistas e narradoras femininas. No entanto, subjacente a essa sensibilidade narrativa está a perspectiva autoral de Evaristo, cuja elaboração do espaço literário é, em última instância, informada por uma visão feminina do mundo.

Considerações finais

Bernardine Evaristo não é uma voz isolada dentro da ficção britânica contemporânea que aborda questões históricas. Desde o pós-guerra, a literatura negra britânica tem se consolidado como um campo fundamental para a reflexão sobre as experiências afrodescendentes, frequentemente centrando-se na exposição das crueldades e injustiças perpetradas por estruturas coloniais e racistas. Contudo, observa-se recentemente uma mudança paradigmática nessa produção literária. Em lugar de persistir em uma abordagem predominantemente acusatória, caracterizada pela reiteração de relatos de sofrimento e opressão, um número crescente de autores e autoras opta por estratégias narrativas renovadoras e afirmativas. Essas vozes literárias buscam desconstruir estereótipos que reduzem os negros a meras vítimas, promovendo uma reinterpretação da história que enfatiza conquistas culturais, resistências e autoafirmação, por meio de narrativas que mesclam fatos históricos e invenção ficcional.

¹³ No original: "When times were good and our stomachs were full [...] we would sit in a circle around a large round raffia mat on a Sunday evening, citron-scented candles stuck into the neck of gourds to keep insects and mosquitoes away [...]. We let our laughter stream up into the sky and ricochet between the mountains. It was almost as if our lives were normal."



Referências

- ELIOT, T. S. Tradition and the Individual Talent. **Perspecta**, v. 19, p. 36-42, 1982 [1919].
- EVARISTO, Bernardine. **The Emperor's Babe**. London: Hamish Hamilton, 2017 [2001].
- EVARISTO, Bernardine. **Lara**. Hexham: Bloodaxe Books, 2019 [1997].
- EVARISTO, Bernardine. **Blonde Roots**. London: Penguin Books, 2020 [2008].
- HELBIG, Jörg. Die Vergangenheit, die keine war: Über parahistorische Literatur. **Das Science Fiction Jahr**, v. 4, p. 392-403, 1989.
- MCCARTHY, Karen. Bernardine Evaristo interviewed by Karen McCarthy. **Valparaiso Poetry Review**, 21 maio 2010. Disponível em <http://www.valpo.edu/vpr/evaristointerview.html>. Acesso em 02 abr. 2025.
- MUNÓZ VALDIVIESO, Sofia. Interview with Bernardine Evaristo. **Obsidian III: Literature in the African Diaspora**, v. 5, n. 2, p. 9-20, 2004.
- OWUSU, Philip. "Multivocal" pedagogical/socialization tool. **Contemporary Journal of African Studies**, v. 6, n. 1, p. 46-58, 2019.
- WALLACE, Diana. **The Woman's Historical Novel: British Women Writers 1900-2000**. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008 [2005].



Luiza Romão: poesia, memória e ressignificações

Luiza Romão: poetry, memory and resignifications

Thays Keylla de Albuquerque¹

Resumo: Luiza Romão rompe com uma tradição que supervaloriza o pensamento hegemônico e a história oficial em *Sangria* (2017) e em *Também guardamos pedras aqui* (2021). Neste artigo, observamos como sua proposta literária se desenvolve em uma (re)criação de memória, em que a literatura representa novo patamar de entendimento: mudam-se o ângulo e as vozes, constroem-se outras significações sobre o passado em um exercício de decolonialidade. Enfocaremos o segundo poemário, no qual, a partir da *Ilíada*, se imprime novos sentidos a velhos personagens e acontecimentos, relacionando a devastação de Troia à mesma lógica da colonização/ colonialidade que marca a América Latina.

Palavras-chave: Memória e violência. Literatura brasileira contemporânea. Poesia e decolonialidade. Mulher e literatura.

Abstract: Luiza Romão deconstructs a tradition that overvalues hegemonic thought and official history in both *Sangria* (2017) and *Também guardamos pedras aqui* (2021). In this article, we observe how her literary creation develops through a (re)creation of memory, in which literature represents a new level of understanding: angles/voices are changed and new meanings are constructed about the past in an exercise of decoloniality. We will focus on her second book in which, based on the *Iliad*, new meanings are imprinted on old characters/events, linking the devastation of Troy to the same logic of colonization/coloniality that marks Latin America.

Keywords: Memory and violence. Contemporary Brazilian literature. Poetry and decoloniality. Women and literature.

¹ Professora de Literaturas Hispânicas na Faculdade de Linguística, Letras e Artes (FALLA) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Doutora em Letras, Teoria da Literatura, pela UFPE (2020). E-mail para contato: thays.albuquerque@servidor.uepb.edu.br. [ORCID](#)



Palavras iniciais: o impacto das primeiras leituras

Conheci Luiza Romão através da sua campanha de financiamento coletivo para o lançamento do livro *Sangria* (2017). Em meu perfil do *facebook*, apareceu um vídeo de uma poeta que apresentava um projeto de contar a história do Brasil a partir de uma ótica feminina e feminista. Imediatamente entrei na plataforma de financiamento coletivo para apoiar o projeto. Meses depois recebi o livro em casa e sua leitura foi um impacto. Como sou apaixonada pelo objeto livro, me encantei pelo projeto gráfico, pela edição bilíngue em português e espanhol, e pelas fotografias que acompanhavam os poemas e construíam sentido dentro desta grande empreitada de apresentar outra história do Brasil, um trabalho de memória bem distante daquela narrativa que permeia os manuais de História e de Literatura da nossa educação básica.

Desde então, tenho tentado acompanhar o trabalho de Luiza Romão e pude ler *Também guardamos pedras aqui* (2021), poemário ganhador do Jabuti 2022 tanto na categoria de poesia como na de livro do ano. A poeta *slammer*, que precisou de financiamento coletivo para *Sangria*, foi legitimada pelo mercado do livro brasileiro e se convertia em uma das poetisas contemporâneas mais influentes, inclusive em uma perspectiva oficial como representante da literatura brasileira, participando de atividades internacionais para apresentar seus poemas em Portugal e na China, por exemplo. Posso dizer que a primeira leitura de *Também guardamos pedras aqui* foi ansiosa, em uma sentada, e feita em duas vozes, comemos os versos meu companheiro e eu, ora abismados ora desconcertados pela proposta da poeta. Resultado, fizemos juntos um artigo intitulado “(De)colonialidade em Troia: uma leitura de Luiza Romão”, publicado pela *Revista Fórum Identidades* em 2023, e seguimos até hoje com as discussões sobre a poeta.

Por isso, neste artigo, decidi por refletir sobre a poesia de Luiza Romão, com foco em *Também guardamos pedras aqui*². Mas, não podia começar sem antes citar *Sangria* e pelo menos uma de suas composições:

DIA 1. NOME COMPLETO

eu queria escrever a palavra br*+^%
a palavra br*+^% queria escrever eu
palavra eu br*+^% escrever queria
BRASIL
eu queria escrever a palavra brasil

² A primeira versão deste texto foi apresentada na mesa sobre “Processos criativos e escrita de mulheres” no XII Seminário Internacional de Literatura e Cultura (SILC) da UFS, entre 04 e 06 de junho de 2025.



aquela em nome da qual
tanto homem se faz bicho
tanto bandido general
aquele em nome de quem
a borracha vira bala
a perversidade qualidade de bem [...]

A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO
matas virgens
virgens mortas
A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO

pedro ejaculando-se
dom precoce
deodoro metendo a espada
entre as pernas
de uma princesa babel
costa e silva gemendo cinco vezes
AI AI AI AI AI
AI-5

getúlio juscélino geisel
collor jânio sarney
a decisão parte da cabeça
do membro ereto
de quem é a favor da redução
mas vê vida num feto
é o pau-brasil
multiplicado trinta e três vezes
e enterrado numa só garota

olho pra caneta e tenho certeza
não escreverei mais o nome desse país
enquanto estupro for prática cotidiana
e o modelo de mulher
a mãe gentil (Romão, 2017, s/n)³

No primeiro poema do livro já podemos observar a proposta de revisar a memória, para a partir dela, seja por meio das personagens amplamente conhecidas e integrantes da história oficial, como os nomes dos ditadores citados, seja através do anonimato da jovem de 16 anos vítima de estupro

³ A performance de Luiza Romão oralizando este poema na íntegra merece ser vista: https://www.youtube.com/watch?v=XP_4_p-pKa8&list=PLfvvcEQTOpqUEdBmWRWdjUKqX78WuFQ5r&index=5. Além disso, o "AI-5" foi acrescentado no final da série de "AI AI AI AI AI" numa versão posterior à primeira edição e pode ser lida on-line na coletânea do Slam Nacional: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2018/10/Slam-web.pdf>.



coletivo em 2016 no Rio de Janeiro, entrelaçar passado-presente-futuro e propor uma outra lógica de apreensão de nossa história. Por outro lado, os recursos escritos (a partir da renúncia das letras na composição de br*+^% por outros caracteres) e orais (o “engasgo” quando o poema é performado) na construção dos primeiros versos do poema já indicam a interdição e uma espécie de impossibilidade de concluir essa tarefa. Dessa forma:

Esse jogo do desejo “de dizer” e “não dizer”, de “querer escrever” (ou “de querer falar”), mas ser interdita, marca o ritmo em torno do qual toda a poema foi construída. A busca da slammer paulista, agora já sabemos, não é somente pela escrita (pelo grito) de um nome completo, mas pela desconstrução/destruição/de(s)colonização (possível?) de uma identidade (coletiva) de país que, a princípio, só estaria completa se, de fato, sua história (e não apenas seu nome) pudesse ser (re)escrita (Neves e Santos, 2023, p. 101).

Essa reflexão presente no artigo de Cynthia Neves e Sóstenes Santos, intitulado “Luiza Romão e “sua poema” de resistência decolonial – Slam das Minas, presente!”, chama atenção para a questão da possibilidade de reescrever a história apesar de toda dificuldade, de repensar o passado, de poder ressignificar os acontecimentos, o que me parece central na proposta literária de Romão.

Nesse sentido, o que realmente se evidencia é uma perspectiva crítica das narrativas hegemônicas em que a reconstrução de uma memória coletiva mais plural salientando as violências e opressões de nossa história se torna clara. Em consonância com Aleida Assmann, no livro *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), podemos entender melhor este processo por meio da explicação de que: “Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento” (Assmann, 2011, p. 19). Se pensamos nos trabalhos de memória coletiva, a Literatura é fundamental na elaboração das memórias culturais sobre o passado e a proposta poética de Luiza Romão contribui de forma incontestável em termos de desconstrução de uma narrativa conciliatória que alivia os conflitos e violências de nossos processos de colonização que permanecem na lógica da colonialidade até nossos dias.

Refletindo sobre as relações entre memória, história e literatura no contexto brasileiro, Jaime Ginzburg explica no livro *Crítica em tempos de violência* (2012) as características autoritárias na formação do Brasil: “Em um



sentido mais abrangente, nosso passado colonial, escravista, patriarcal, calcado em ações de repressão e violência é o solo sanguinolento em que construímos nossa glória” (Ginzburg, 2012, p. 233). Isso é o resultado da relação intrínseca entre a classe dominante e o Estado em diferentes momentos e esferas: durante o primeiro momento da colonização, através da política exploratória e da dizimação indígena; com os três séculos de escravização, nas torturas e nos diversos maus-tratos como um exercício sistemático de violência cotidiana; e na época republicana, com o Estado Novo e a ditadura cívico-militar de 64, por meio de uma política autoritária de intervenção na vida social que incluía a mesma lógica anterior de controle, perseguição, tortura e morte de determinados corpos/ pessoas (Albuquerque, 2020).

Nesse panorama, quando penso a poesia de Romão, observo a formação de uma narrativa contra-hegemônica que, através da poesia e com diversos artifícios estéticos, propõe novos significados, priorizando óticas e vozes até então marginalizadas, embora nunca esquecidas. Sendo assim, concordo com a ideia de Heloísa Buarque de Hollanda (2017) no prefácio de *Sangria* quando afirma: “*Sangria* não é apenas mais um livro de poemas, *Sangria* é um projeto literário sobre a História do Brasil vista pelas entranhas de uma feminista contemporânea”. E se relacionarmos a perspectiva da História com a de ensino e história da Literatura, as palavras de Ginzburg são mais uma vez efetivas:

Em um país que no século XX passou por duas longas ditaduras e ainda sofre com as heranças da tradição patriarcal e dos regimes autoritários, a aspiração de uma abordagem da literatura voltada à ética e aos direitos humanos depende essencialmente de uma política da memória literária. O que deve ser lembrado, o que deve ser lido? O que tem valor, o que é literariamente importante? (Ginzburg, 2012, p. 220).

Infelizmente, noto que a poesia de Romão, e também o *Slam* de forma geral, ainda não alcançou uma popularização ou legitimação que garanta uma presença mais sólida nos currículos escolares e universitários. Porém, seja em contextos acadêmicos, seja em oficinas literárias, sempre que trabalho com os poemas e as performances de Luiza Romão há uma receptividade e interesse enormes por parte dos/das estudantes e dos/das professores/as. Mantenho, portanto, a esperança de um ensino de literatura e de poesia mais contemporâneo, crítico e comprometido com uma desconstrução do cânone falocêntrico e branco.



O exercício decolonial a partir de *Também guardamos pedras aqui*

Respeito, admiro e divulgo a poesia de Luiza Romão porque percebo a qualidade estética na preocupação com a linguagem e o comprometimento da poeta com uma postura ética e de defesa dos direitos humanos tanto em *Sangria* como em *Também guardamos pedras aqui*. Observo este segundo poemário como uma ampliação da lente, se em *Sangria* o foco foi a história do Brasil, em *Também guardamos pedras aqui* a ênfase está no Ocidente e na própria literatura ocidental, profundamente marcados pela violência. Podemos ver tal constatação a partir do poema que abre o livro:

ifigênia

a literatura ocidental começou com uma guerra
não a neblina das grandes cidades
faz tanto tempo que talvez ouço quase
a literatura ocidental começou com um massacre
isso você respira como quem veleja
o livro permanece aberto vê
é minha vez de contar a história
esse pacto só sobraram pedras
e rios sob o asfalto esse nevoeiro
agora chamam de santuário
o sêmen sobre os lábios seco
antes da primeira letra
antes do primeiro grifo
alguém já implorava misericórdia
estou pronta a canção
também as crianças precisam dormir
(Romão, 2021, p. 7).

Luiza Romão inicia, assim, seu poemário escancarando a guerra, o massacre, o assassinato de uma criança inocente, exigindo sua vez de contar a história com a esperança de que, nessa canção, possa haver algum tipo de reparação que permita o descanso justo daqueles renegados pela tradição em sua benevolência aos assassinos/ estupradores frequentemente denominados de heróis.

Em “ifigênia” a poeta retoma o ciclo troiano, para além da *Ilíada*, de Homero, de personagens e acontecimentos que já foram tratados tantas vezes, em tantas épocas e por tantos escritores. Quando ela pontua “antes da primeira letra/ antes do primeiro grifo/ alguém já implorava misericórdia” está evidenciando a ausência de referência direta a Ifigênia na *Ilíada*, que aborda apenas um recorte – centrado na fúria de Aquiles – de cerca de ses-



senta dias da guerra de Troia, conflito que durou dez anos. A criança Ifigênia, filha de Agamenon, foi imolada para a deusa Ártemis em troca de que o pai e seu exército conseguisse bons ventos para chegar até Ílion/ Troia, na segunda expedição, na segunda tentativa de alcançar as praias troianas. Por isso, o princípio do poema remete ao início da trajetória da guerra em si: “a literatura ocidental começou com uma guerra”, o assassinato de Ifigênia pelo pai permite que os gregos tenham sucesso na navegação. Da mesma forma, os versos que fecham a composição podem referir-se a uma espécie de reparação necessária à memória de Ifigênia: “estou pronta a canção/ também as crianças precisam dormir”.

Fica evidente, desde o primeiro momento, a ênfase nas figuras femininas e nas histórias não contadas, ou pelo menos não salientadas pela tradição. Por isso, a poeta não se restringe à *Ilíada*: “paralelo à narrativa principal, muitas alusões são feitas em referência cruzada ao rico mosaico de episódios que remontam o antes, o durante e o depois da guerra, ou seja, tudo aquilo que é referido como o Ciclo Troiano (West, 2013).” (Pereira e Caldas, 2024, s/n).

Ifigênia é a composição que abre o poemário composto por 29 poemas, todos escritos em letra minúscula, cada um deles apresenta no título o nome próprio de uma personagem masculina ou feminina do ciclo troiano:

A empreitada literária da poeta propõe repensar a tradição da literatura ocidental a partir de um exercício de memória que revisita o cânone ao mesmo tempo que o fratura, que o desconstrói golpeando com as demandas de ontem e de hoje das mulheres, através de uma premissa decolonial como exigência da contemporaneidade (Pereira e Albuquerque, 2023, p. 100).

Nesse ponto, e enfocando as especificidades do processo criativo, gostaria de refletir sobre os motes que em entrevista a poeta destaca como importantes no seu processo de escrita:

O que mais a surpreendeu no poema épico homérico foi como essa história de guerra, que funda a ideia de literatura, é justamente a história da dizimação de um povo. “Eu li a *Ilíada* e pensei: ‘esse é o estudo da virilidade dos corpos masculinos’. E foi logo em seguida que Luiza teve seu primeiro encontro com a literatura de Christa Wolf, que de alguma maneira representa o oposto da obra de Homero: *Cassandra*, afinal, descreve a vida das mulheres que viveram a Guerra de Tróia (Machado e Romão, 2020).

Como podemos ver, a narrativa de Wolf, de 1983, escritora da então Alemanha oriental, pode representar um caminho de desconstrução que Ro-



mão também opta por tomar. Junto a ela poderíamos citar a baiana Miriam Fraga (várias obras como: *O risco na pele*, de 1979; *Os deuses lares*, de 1991; e *Femina*, de 1996) ou a canadense Margaret Atwood (com *A Odisseia de Penélope*, de 2005 - *The Penelopiad*), que também revisitam figuras femininas da antiguidade grega, como Penélope e Ariadne, para repensar a tradição literária contra o projeto de esquecimento das vivências e vozes femininas empreendido pelo patriarcado no decorrer dos séculos.

Nessa vereda, podemos considerar que Romão traça como suporte de leitura e pesquisa de base as obras do ciclo troiano: “a exemplo da tradição homérica (a *Ilíada* e a *Odisseia*), dos tragediógrafos gregos (Eurípides, Sófocles e Ésquilo) e da épica romana (a *Eneida*, de Virgílio, e as *Metamorfoses*, de Ovídio)” (Pereira e Albuquerque, 2023, p. 100). Explico claramente essa questão porque cinco poemas que compõem o livro destacam personagens femininas que não são citadas na *Ilíada* (‘ifigênia’, ‘laodâmia’, ‘pentesileia’, ‘polixena’ e ‘ilíone’), segundo Pereira e Caldas (2024). Dessa forma, torna-se perceptível que a poeta se vale tanto da ampla tradição literária greco-latina quanto do que há de mais contemporâneo na tendência de reescrever o passado a partir da visão das mulheres, em uma proposta de exaltação das vivências femininas, em uma patente ruptura com a tradição. Essa ação está no cerne da crítica feminista como já aponta Joan Scott (1995) em “Gênero: uma categoria de análise histórica”, quando explica que incluir as mulheres na História significa necessariamente escrever outra história.

Importante salientar que não apenas as mulheres são enfocadas em *Também guardamos pedras aqui*, as personagens masculinas juntamente são revistas, agora pela visão das mulheres que rompem com a forma habitual de ver esses homens, tantas vezes reconhecidos como heróis nas características valorizadas pela masculinidade hegemônica. Com Romão, essas personagens ganham mais camadas e complexidades, como podemos ver a partir do famoso Aquiles:

aquiles

eu aceito ouié eu digo sim
mas antes
me mostre seu calcanhar (Romão, 2021, p. 47).

tétis

eles não são pais ainda que tenham filhos
pois amam ser filhos já diria o cantor
todo homem precisa de uma mãe
uma mãe que lhe acalante o choro e as birras
uma mãe que lhe corte as unhas e es quente a canja



uma mãe que lhe faça boquetes e vá ao altar
uma mãe que lhe dê filhos saudáveis e bem-educados
seu nariz sua boca seu jeitinho de resmungar
filhos exímios e super parecidos com o pai
mas nunca seus (Romão, 2021, p. 49).

Nos dois poemas citados, observamos, por uma parte, a necessidade de reconhecer a fragilidade masculina, suas falhas e suas vulnerabilidades a partir da alusão ao calcanhar de Aquiles. Por outra, entendemos o olhar da mãe de Aquiles sobre a maternidade e sobre o próprio filho, um possível abandono paterno de Peleu (rei dos mimirdões), e a sobrecarga feminina com inúmeras funções ligadas aos cuidados do filho. Esses poemas demonstram não só um sentido micro relacionado às personagens, mas também um sentido macro que aponta para os papéis de gênero construídos em nossa sociedade.

Destaco a presença do choro de Aquiles, que alguns estudos apontam ter chorado quase trinta vezes na *Ilíada*, mas que não é recordado comumente na memória popular, e que cabe a Tétis, em uma dessas ocasiões, consolá-lo e convencê-lo a manter-se forte em sua posição de guerreiro respeitado entre os gregos. Por que não lembramos do choro de Aquiles? Por que não é uma das recordações mais populares sobre o herói? Pereira e Caldas tentam explicar esses questionamentos:

[...] como é possível ler a *Ilíada* mais de uma vez e não perceber este choro constante de Aquiles? Será que isto diz muito de uma percepção moldada na égide de uma educação patriarcal? Em suma, o que fica de concreto depois da leitura de Luiza Romão é uma seta desferida diretamente no coração do patriarcado: meninos e homens choram, até o grande Aquiles chorou! Assim, talvez o modelo de uma educação mais natural e saudável venha de uma voz mais feminina e feminista (Pereira e Caldas, 2024, s/n).

Da mesma forma, na visão da crítica feminista, o poema dedicado a Tétis mostra a infantilização de tantos homens que permanentemente veem na mulher, não apenas na mãe, mas também nas companheiras quando adultos, o papel de protegê-los e cuidá-los como se fossem bebezinhos indefesos.

Nessa senda, ora dedicando-se a personagens de amplo conhecimento popular, ora a figuras mais restritas e pouco conhecidas, Luiza Romão vai tecendo seu poemário que conta outra história sobre Troia e sobre a atualidade nas mais diferentes partes do mundo. No campo de personagens não tão populares, Romão explica que teve a possibilidade de visitar a Grécia durante o processo de pesquisa e isso foi fundamental para ver, entender, sen-



tir o que era representado na lógica da antiguidade. Por exemplo, ao ver os desenhos das amazonas como monstros, pôde compreender que isso está relacionado à ausência, na *Ilíada*, de figuras como Pentesileia, a amazona que luta heroicamente contra Aquiles e é assassinada por ele. Em entrevista Romão explica: “Elas [as amazonas] não performavam feminilidade de forma alguma e foram retratadas como monstros na Acrópole, assim como foram excluídas da *Ilíada*” (Machado e Romão, 2020).

Essa associação das amazonas a monstros me fez lembrar do artigo amplamente conhecido de Rita Therezinha Schimidt – “O fim da inocência: das medusas de ontem e de hoje” (2006) – que enfoca na figura de medusa para entender a dialética do patriarcado em contraposição às lutas feministas contemporâneas:

Medusa, assim como algumas das figuras-monstros do mundo antigo (a Esfinge e o Minotauro) sobreviveu até nossos dias em narrativas de heróis, na história de um outro, não em sua própria história, e sua imagem constitui uma metáfora raiz da representação do feminino em nossa cultura, pois figura a mulher que deve pagar com a vida pelo fato de ser auto-suficiente e poderosa, portanto monstruosa (sinônimo de feia), muito distante do feminino belo e submisso e, portanto, desejável pelos homens e pelos deuses tal como uma Penélope ou uma Perséfone (Schimidt, 2006, p. 99).

O caso de Medusa pode ser associado ao de Pentesileia e à rejeição social até os nossos dias de mulheres que se negam a seguir os modelos de comportamento empreendidos pelo patriarcado e desafiam o padrão imposto pela masculinidade normativa em outras existências dissidentes. Como bem canta Karina Buhr em seu terceiro disco, de 2015: “Hoje eu não quero falar de beleza/ Ouvir você me chamar de princesa/ Eu sou um monstro”⁴. E na atualidade, seguimos recusando estereótipos limitadores e reivindicando a construção de nossas narrativas a partir de nossa própria história, subjetividade e autoria.

Retomando os possíveis dispositivos de inspiração e sustentação do processo poético de Luiza Romão, destaca-se muita leitura, iniciada no final de 2016 para 2017 com a *Ilíada*, quando escreve um poema dedicado a Homero, “os gregos foram capazes de g g g g g g g g g [...] milhares de troianos” (Romão, 2021, p. 10). Em 2018, retoma o projeto a partir das oficinas poéticas de Marcelino Freire, momento no qual organiza a estrutura do livro com um poema para cada personagem, além da viagem à Grécia e de novas

⁴ O título do disco e da canção é “Eu sou um monstro”, para escutar: <https://www.youtube.com/watch?v=bkZTslj4TOA>



leituras, escritas e reescritas. Para refletir a política de morte, que marca a violência da *Ilíada*, mas também a realidade brasileira, Romão destaca a leitura de *Necropolítica*, de Achille Mbembe⁵. E tudo isso aliado a uma preocupação por poemas performativos que unem voz, corpo e palavra em uma visão decolonial.

Vejamos, agora, o poema que fecha o livro, dedicado a uma das figuras que Romão conta em diversas entrevistas ter sido uma personagem feminina central no seu processo de escrita, porque já na *Ilíada* apresenta uma postura ativa e coerente, que tenta renegar a submissão ao esposo ou às premissas patriarcais de forma geral:

andrômaca

não conheci troia / ruínas a mais ruínas a menos / também guardamos pedras aqui / do outro lado do oceano / tudo o que aprendi foi nesse alfabeto moderno/ eis o momento apoteótico minha obsessão / nossos despojos é troia / minhas amigas encurraladas / na mesa do chefe é troia / a jovem saco preto no rosto é troia / as baratas roendo o cu da guerrilheira comunista é troia / é troia meu companheiro baleado no rosto / é troia os corpos desovados no mangue / as lideranças perseguidas é troia / as vítimas de feminicídio é troia / os milicos os fascistas os tiranos / disparam todos contra troia / a filosofia o direito o ocidente / nascem da devastação de troia / agora você entende por que voltei?/ não conheci troia mas a entrevejo esplêndida/ nas carícias clandestina durante os bombardeios/ e gás de pimenta nas barricadas/ nas clínicas de aborto nos abrigos/ inusitados na desobediência/ no canto sim no canto/ eu não vou me entregar/ você grita eu repito/ através dos séculos/ minha irmã/ não há poemas para ti/ nenhuma linha sobre cibebe/ onde perdemos o tino quando virou espetáculo/ maldita literatura e seu panteão de vitórias/ me abraça forte a explosão está próxima/ ela há de vir (Romão, 2021, p. 62).

Como podemos ver no poema, Romão faz uma ligação entre Troia e as mais diversas violências que decorrem desse ato fundador: invadir, matar, escravizar, dizimar, queimar, submeter algumas comunidades e existências àqueles que ocupam a posição de poder. Isso se dá através de uma voz feminista contemporânea que dialoga com Andrômaca (minha irmã/ não há poemas para ti) e que representa o que foi e continua sendo jugulado, ou seja:

⁵ Para ver detalhadamente a entrevista ““Não dá mais pro mercado literário ignorar a poesia independente” | Luiza Romão no Bdf”: <https://www.youtube.com/live/6BoVNJOFMW8>.



[...] das mulheres escravizadas e estupradas desde os remotos tempos da guerra antiga às mulheres assediadas no trabalho e violentadas pelos seus companheiros nos dias de hoje. Entretanto, o incêndio de Troia ou a subjugação pela força das troianas não encerram o processo colonial. Os efeitos do imperialismo grego e da colonialidade se fazem sentir nas instituições ocidentais que nascem desse acontecimento, a exemplo, da literatura e do direito (Pereira e Albuquerque, 2023, p. 109).

O poema *Andrômaca* e a personagem histórica revisitada por ele merecem uma ampla análise que não cabe neste espaço, porém já esboça a pretensão de um trabalho futuro dedicado particularmente a esta mulher e sua coragem.

Portanto, vemos como *Também guardamos pedras aqui* revisita a memória coletiva ocidental, delineando as relações do berço da cultura ocidental com o Brasil e a América Latina, para reescrever a história em um exercício feminista e decolonial, enfatizando a perspectiva feminina e as vozes dissidentes, dando um novo olhar, por um lado, às personagens gregas masculinas bastante reivindicadas pela tradição, por outro, contando a história até então não contada das personagens femininas a partir do ângulo da mulher. Esse trabalho de memória cultural propõe não apenas uma releitura, uma nova recepção da literatura clássica, mas uma reescrita cheia de ressignificações, que sem descaracterizar os elementos constitutivos dessas personagens, vale-se deles mais em uma outra lente para configurar novos sentidos no contexto da contemporaneidade por meio de um contra-discurso que tanto alimenta como rompe com a tradição.

Nesse ponto, podemos refletir sobre o quanto um trabalho em sala de aula com a poesia de Romão pode ajudar a entender a história das mulheres em um sentido de dissolução de estereótipos, permitindo uma apreensão da força e resistência das mulheres desde sempre, inclusive em sociedades antigas e com premissas profundamente patriarcais. *Andrômaca*, *Pentisileia*, *Tétis*, e tantas outras personagens, podem ser trabalhadas a partir dos poemas de Luiza Romão, da pesquisa da História e da Literatura em uma vinculação com as continuidades e rupturas do passado no nosso tempo, conectando o conhecimento formal à experiência de vida dos/as estudantes.

Provisórias considerações finais

Entendemos, por fim, na esteira de Jaime Ginzburg (2012), que é urgente a escolha por um currículo de literatura que priorize essas concepções atuais de recordar o passado, que possibilite uma apreensão das violências



e resistências, que dê o devido espaço à autoria de mulheres e a sua forma de compreender o mundo como algo importante e de valor incontestável. No caso de Luiza Romão, além de tudo isso, há ainda o atrelamento entre poesia e sociedade, principalmente quando reconhecemos o papel do *slam*, da voz, do corpo, da poesia para ser lida/ escutada coletivamente na rua, ilustrando um senso de comunidade, convivência, democracia para refletir diversas pautas políticas e, dessa forma, poder repensar a relação entre passado-presente-futuro de forma mais ética e plural:

E, no campo das artes, a poesia, com extraordinária potência política e conscientizadora, promove mesmo que não intencionalmente um forte questionamento do poder estabelecido. Vários *saraus* e *slams* de minas que se multiplicam nas comunidades não podem e não devem passar despercebidos pelo feminismo. A literatura como recurso político e transformador é cada vez mais avançada nos ativismos e espaços solidários periféricos (Hollanda, 2020, p. 27).

Essa poesia que nasce do *slam* vem ganhando cada vez mais força e promovendo reflexões elaboradas e urgentes, como aponta Hollanda. Luiza Romão, com *Sangria* e com *Também guardamos pedras aqui*, mostra como a potência de uma poesia pensada também no corpo e na performance pode comportar um diálogo com a tradição, a partir de um estudo minucioso que agencia a ruptura necessária para o futuro que queremos. Cada presente reivindica seu passado em um compromisso com o futuro, e a literatura contemporânea tem feito um importante trabalho de memória (Jelin, 2002) na composição de contrarrecordações:

O motivo de uma contrarrecordação cujos portadores sejam vencidos e oprimidos é a deslegitimação de relações de poder consideradas opressivas. Essa deslegitimação é tão política quanto a recordação oficial, já que nos dois casos se trata de legitimação e poder. A recordação que se seleciona e conserva nesse caso presta-se a dar fundamentação não ao presente, mas ao futuro, ou seja, ao presente que deve suceder à derrubada das relações de poder ora vigentes (ASSMANN, 2011, p. 152).

Esperemos que a poesia, entendida aqui também em uma função intencionalmente epistemológica (Souza, 2020), possa promover novas chaves interpretativas do passado, de nossos desafios no presente e de nossos anseios por criar um futuro mais justo, sobretudo, para as existências historicamente oprimidas e silenciadas como as mulheres.



Referências

ALBUQUERQUE, Thays Keylla de. **Nos fios da memória latino-americana: narrativas da pós-ditadura na Argentina, no Brasil e no Chile**. Recife: UFPE, 2020. Tese (Doutorado em Letras. Teoria da Literatura). Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/39381>. Acesso em: 22 de maio 2021.

ALCALDE, Emerson (org.). **Slam Nacional em Dupla: Brasil que o povo quer**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2018. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2018/10/Slam-web.pdf>. Acesso em: 28 de mai. 2025.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

CRUZ, Márcia Maria; ROMÃO, Luiza. Entrevista ‘Também guardamos pedras aqui’ debate questões atuais a partir da ‘Ilíada’. In: **Jornal Estado de Minas**. Dez. 2022. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/12/30/interna_pensar,1438731/tambem-guardamos-pedras-aqui-debate-questoes-atuais-a-partir-da-iliada.shtml. Acesso em: 29 out. 2023.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (FAPESP), 2012.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Organização e apresentação de Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MACHADO, Fernanda; ROMÃO, Luiza. Entrevista “Defenda o seu Best”. In: **Fundação do Livro e Leitura de Ribeirão Preto**. Dez. 2020. Disponível em: <https://www.fundacaodolivro-eleitorarp.com/post/christa-wolf-cria-narrativas-sobre-quem-eram-as-mulheres-de-tr%C3%B3ia-afirma-luiza-rom%C3%A3o>. Acesso em: 19 ago. 2024.

NEVES, C.A.B.; SANTOS, S.R.J.C. Luiza Romão e “sua poema” de resistência decolonial – Slam das minas, presente! In: **Revista Terceira Margem**, v. 27, n. 51, jan./abr. 2023, p. 95-118. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/50547>. Acesso em: 01 jun. 2025.

PEREIRA, Jorge Miguel Arcanju; ALBUQUERQUE, Thays Keylla de. (De)colonialidade em Troia: uma leitura de Luiza Romão. **Revista Fórum Identidades**. Itabaiana-SE, v. 38, n. 1, p. 99-113, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/v38p99>. Acesso em: 11 mar. 2024.

PEREIRA, Jorge Miguel Arcanju; CALDAS, Viviane Moraes de. *Também guardamos pedras aqui* de Luiza Romão: um estudo da recepção dos clássicos em seus poemas não-homéricos. In: **Revista 15 de outubro**. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/r15o/article/view/3509>. Acesso em: 01 jun. 2025.

ROMÃO, Luiza. **Sangria/ Sangría**. Fotografia Sérgio Silva. Tradução Martina Altaief. São Paulo: Edição do Autor/Selo do Burro, 2017.



ROMÃO, Luiza. **Também guardamos pedras aqui**. São Paulo: Editora Nós, 2021.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **O fim da inocência**: das medusas de ontem e de hoje. Signo – Especial Segundo Colóquio Leitura e Cognição, 2006. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/443/296>. Acesso em: 20 set. 2024.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria de análise histórica. Educação e Realidade, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B1cHNDJbq-FSpSWw2bFLWEISOG16MmdwU05mNEFNUQ/edit?pli=1>. Acesso em: 19 mar. 2025.

SOUZA, Heleine Fernandes de. **A poesia negra-feminina de Conceição Evaristo, Livia Natália e Tatiana Nascimento**. Rio de Janeiro: Malê, 2020.



Transantropologia: cenas de ontografias poéticas para uma travessia

Transanthropology: scenes of poetic ontographies for a crossing


Manuela Rodrigues Santos¹

Resumo: A transescrita é evocada como uma forma de tecer outros modos de se relacionar, outras perspectivas, outros modos de existência. Dessa maneira, o presente trabalho objetiva analisar como a transescrita visceral de Atena Beauvoir em seus “Contos Transantropológicos” (2018) evoca retratos ontológicos de produção de vida, modalidades outras de existência, visto que, para ela, a cisgeneridade é o sujeito-cogito do humano sartreano; a transgeneridade é este outro: a segunda humanidade. Ao problematizar os conceitos de quem somos e quem são os outros, a escritora revisa a ideia de outridade enquanto torna a fabulação e a imaginação ferramentas importantes para a definição do real e para a construção de mundos outros possíveis.

Palavras-chave: Transescrita. Transantropologia. Literatura Brasileira. Modos de existir.

Abstract: Transwriting is evoked as a way of weaving other ways of relating, other perspectives, other modes of existence. Thus, this work aims to analyze how Atena Beauvoir’s visceral transwriting in her “Contos Transantropológicos” (2018) evokes ontological portraits of life production, other modalities of existence, since, for her, cisgender is the subject-cogito of the Sartrean human; transgender is this other: the second humanity. By problematizing the concepts of who we are and who others are, the writer revises the idea of otherness while making fabulation and imagination important tools for defining reality and constructing other possible worlds.

Keywords: Transwriting. Transanthropology. Brazilian Literature. Ways of existing.

¹ Doutora em Literatura. Professora de Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas do Instituto Federal de Sergipe, Campus São Cristóvão. E-mail: manuela.rodrigues@ifs.edu.br. 



No que venho chamando de transescrita, as corporalidades transvestigêneres usam a escrita para engendrar-se, para inventar-se e para ensaiar outras formas do humano. Uma vontade de criar e criar-se que busca a noção de existência no modo de pensá-la na escrita, disseminada nas personagens cujo corpo emerge como sustentáculo da realidade. A narrativa, então, torna-se “um pedaço do que já fui & tive de inventar para que eu pudesse não apenas sobreviver, mas também, e principalmente, existir” (Quebrada, 2021, p. 2). Estabelece-se um processo de relatar a si mesmo que, para Butler (2015), seja inventando, seja existente, articula tanto a capacidade de narrar; quanto a voz e a autoridade narrativa, direcionadas a um público com o objetivo de persuadir. Em um jogo, no qual atua, vive e desvela a existência. Neste aspecto, salienta Camila Sosa Villada,

é como ter uma gama de ferramentas que me ajudam a enfrentar o mundo que sempre me foi dado através de uma ferida e agora quem o marca sou eu. O instrumento da escritora é sempre a linguagem, para dizer, para calar, para ferir, simplesmente existir. [...] Escrever é sempre escrever sobre si mesma. como já disse, sobre a ferida que o mundo te inflige ou sobre a que você pode lhe infligir (Villada, 2022, online, tradução nossa)².

É claro que, quando se trata da obra de Atena Beauvoir³, o que chamamos de humano é concebido em termos sartreanos como um ser-para-si, um ser pensante que não tem em si um sentido ou uma essência determinada. Ele consiste tão somente na possibilidade de fazer a si mesmo a partir de sua liberdade. Em outras palavras, o ser humano escolhe o que projeta ser, pois a liberdade nada mais é do que uma decisão desse corpo-*cogito* diante do mundo que lhe exige uma tomada de atitude. Ser livre em determinada condição é um exercício cotidiano. São as decisões tomadas enquanto a vida está acontecendo.

Entretanto, essa configuração do humano de que trata Sartre diz respeito, na leitura de Atena Beauvoir, às existências cisgêneras; enquanto às corporalidades transgêneras são concebidas como esse outro, cuja existência é negada, vivendo uma situação de marginalidade existencial. Por conseguinte, acabam despossuídos, vulneráveis, precários e, portanto, fora dos

² No original: “Es como tener un abanico de oficios que me ayudan a enfrentar un mundo al que siempre recibí a través de una herida y ahora la que deja su estría soy yo. Y el instrumento de la escritora es siempre lenguaje, para decir, para callar, para lastimar, simplemente para existir. [...] Escribir siempre es escribir sobre una misma. Ya te dije, sobre la herida que te hace el mundo o la que vos podés hacerle a él” (Villada, 2022b, online).

³ Atena Beauvoir Roveda (1991) é uma travesti, filósofa, escritora, militante e defensora da cultura de rua. Atualmente está como vereadora pela cidade de Porto Alegre (RS).



enquadramentos da vida. A cisgeneridade não é um dado da natureza, nem da religiosidade; ao contrário é uma ficção farmacopornográfica que a consolidou como norma; enquanto as transgeneridades são invisibilizadas, são existências inexistentes. Assim, para Beauvoir (2018a), a cisgeneridade é o sujeito-cogito do humano sartreano; a transgeneridade é esse outro: a segunda humanidade.

E não, cisgêneros. Vocês não são mais reais, verdadeiros e essenciais que nós. Vocês, cisgêneros, são invenção da história que vos domina. A vossa história individual é fruto do acasalamento forçoso do estupro existencial entre o desejo e o ser, entre existir e o inexistir, entre ser alguém que você não reconheceu. Vocês não são a própria obra, senão o resultado destinado pelas forças da humanidade histórica. Nós, transgêneros, somos os criadores da nossa própria existência. Nós não temos destino senão aquele que somos. O nosso ser é autônomo, o de vocês, autômatos. O vosso ser é preso. O nosso é livre (Beauvoir, 2018a, p. 168).

É justamente este *plot* que organiza seus *Contos Transantropológicos*⁴ (2018a), uma coletânea formada por trinta e um contos que constroem um painel existencial transvestigênera em uma espécie de biodrama no qual a experiência da escritora oferece testemunho de uma transexistencialidade, transformada pela ficção em uma alegoria do macrocosmo social que não reconhece a humanidade transgênera: “este livro carrega minha existência. Mesmo que o livro apresente tantas personagens, ainda há uma unidade: a luta por existir. A sobrevivência por existir. O esforço de existir e resistir” (Beauvoir, 2018a, p. 169). Assim, seus contos evocam uma escrita-pintura que realiza um registro fotográfico instantâneo da realidade, marcado por uma visualidade gráfica, estabilizada durante o instante no qual se desvela a brutalidade da vida e o absurdo da inexistência transgênera. Cria-se modos outros de ver a realidade.

Como consequência, seus contos conjuram um realismo que procura desvelar o mundo e as feridas que ele nos infligi, acrescentando-lhe maior precisão e nitidez, mais força e expressão ao que está sendo focalizado: retratos ontológicos de produção de vida; modalidades outras de existência. Com sua transescrita transforma medo, violências, intolerância e incompre-

⁴ A obra foi publicada em 2017 com recursos da autora. Contudo, em 2018, tem-se uma nova edição publicada pela Editora Taverna e, em 2022, ganha uma edição especial intitulada: *A segunda humanidade* pela Nêmesis Editora. O cotejamento entre as edições apontou que entre as duas primeiras houve uma ampliação do número de contos, passando de dezenove (2017) para trinta e um (2018). Já a edição especial é composta por vinte sete contos da edição de 2018, um oriundo do livro *Contos Transantropofágico* (2021) e dois inéditos. Para nossa análise, optou-se pela edição de 2018 da Editora Taverna.



ensão em uma prosa indisciplinar, insubmissa que vibra “na contradição entre a impossibilidade de morte social e as nossas vidas irreduzíveis a ela. Não vão nos matar agora porque estamos aqui” (Mombaça, 2021, p. 13). Nesse sentido, a escritora defende que “a literatura é a existência humana na concretude” (Beauvoir, 2018b, online) e, por esta razão, seus contos configuram um conjunto narrativo vibrante, com uma transescrita visceral, carregada de fúria, rasgos e suturas: “minha literatura é um ato de vingança. Vingam a vida, fazendo gerar vida” (Beauvoir, 2018b, online).

É neste contexto que a escritora demarca uma matriz conceitual e existencial que ela denomina transantropologia a partir da qual convoca a desconstrução da ficção biológica do gênero, assumindo que “não há um modelo humano. Não há verdade de uma unidade humana. Não há destino para a espécie humana senão aquele que ela mesma constrói para si, querendo chamar de natural, comum ou normal (Beauvoir, 2018a, p. 12). Com isso, demonstra no plano literário, filosófico e existencial que os sujeitos passam a construir sua própria experiência existencial no mundo, uma vez que, defende Susi Shock, “não queremos mais ser esta humanidade” (Shock, 2017, p. 24-25), transbordamos o sistema ao declarar que “não sou homem, não sou mulher, hoje vou sendo travesti. Este gerúndio explica-me somente por hoje e não encerra a crise e a transformação” (Wayar, 2018, p. 25, tradução nossa)⁵. A transantropologia, portanto, refere-se ao conhecimento do ser humano para além daquilo que a história da humanidade fez dele. A transgeneridade emerge como experiência existencial que constrói saberes outros sobre o mundo, por isso,

esse não é um livro escrito para pessoas trans. Elas já sabem sobre tudo o que está escrito. Talvez não sabem no sentido da forma posta, mas do conteúdo exposto. Esse livro é para pessoas cis, que desconhecem o universo ontológico da existência inexistente. Sempre são o que são, pois nasceram assim: existências dadas. E as aceitaram. Onde quer que se diga – *eu sou trans* – será entendido não como uma nova existência, mas uma inexistência. As estruturas históricas sempre se esforçaram para nos fazer sentir que devemos viver aquilo que nunca viveu em nós (Beauvoir, 2018a, p. 169).

Seus contos, então, movem-se entre as reflexões em torno das transexistencialidades e sua configuração na segunda humanidade, ao mesmo tempo em que delineia seu quadro existencial por meio da exposição de

⁵ No original: “No soy hombre, no soy mujer, hoy voy siendo travesti. Este gerundio explica mi sólo por hoy pero no lo cierra a crisis y transformación” (Wayar, 2018, p. 25).



vidas transvestigêneres, desvelando o absurdo de suas existências inexistentes como humanidade. Surgem, como afirma Amara Moira na quarta capa do livro, “narrativas de figuras que ousam se afirmar e se fazer trans num mundo que não foi feito para eles, para nós”. E, ao fazer isso, demonstram a “inescapabilidade do ato do/a espectador/a [leitor/leitora] sobre sua própria experiência” (Leal, D., 2021, p. 88).

Retratos de regimes existenciais: a segunda humanidade

Após compreendermos a transantropologia de Atena Beauvoir, seguimos observando como ela tece cenas das vidas transvestigêneres, entrelaçando experiências e reflexões, compondo um panorama das vivências de personagens transvestigêneres em diferentes momentos de suas vidas. Vivências atravessadas pela invisibilidade e pelo sentimento absurdo de se perceber uma existência inexistente. Com isso, tanto revela como o corpo transvestigênera faz uma revolução sobre si, explodindo na própria carne em outros modos de existir, em transmutação que dão à luz uma humanidade transgênera; quanto coloca em cena travestilidades e transgeneridades que se desenham como condição onto-epistemológica e como debate político, dobrando a teatralidade do corpo enquanto desdobra nosso entendimento do mundo.

Começamos, então, pela infância⁶ e pela dor existencial a qual nos atravessa a partir do momento em que tomamos consciência do que acontece conosco ao nos depararmos com uma humanidade que nos constitui como outro, através de uma lógica perversa, angustiante e produtora de esgotamentos do corpo, dos afetos, da vida. Como aponta Dodi Leal, “ainda que eu atribua sentidos em relação a mim mesma, terei de negociar sentido o tempo todo com as leituras que fazem sobre mim” (Leal, D., 2021, p. 22) em meio ao modo como a cisgeneridade elabora suas normas, suas leis, sua cosmovisão, eleitas como paradigma de única existência possível ao mesmo tempo em que nossas existências parecem apontar para seu fracasso. Por esta razão, Marlene Mayar (2018) defende que é preciso abordar a transgeneridade em nós mesmas a partir de uma abordagem localizada:

⁶ O termo infância é tomado neste trabalho como um conceito que engloba todo ser humano do nascimento aos 12 anos incompletos, conforme Convenção sobre o direito das crianças adotada pela ONU em 1989 e em vigor a partir de 02 de setembro de 1990, bem como, Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA (lei nº 8.069/1990). Não entraremos aqui nos debates em torno da noção de crianças trans. Entretanto, para que deseje aprofundar tais questões sugiro a leitura de: FÁVERO, Sofia. **Crianças trans**: infâncias possíveis. Salvador: Devires, 2020.



Observamo-nos em nossas infâncias e vemos as violências que cada um padeceu em virtude do regime heterossexista e adulto-cêntrico, o que foi sonhado e o que foi esmagado, dando voz e ouvidos à nossa própria criança e a tudo que ela viveu como ausência, como pactos falhos entre o mundo adulto e essa infância (Wayar, 2018, p. 24, tradução nossa)⁷.

Assim, em “Humana régua”, um narrador heterodiegético nos conta a história de Valentin, jovem branco, de olhos verdes, designado menino ao nascer, filho mais velho de uma família de classe média brasileira que mergulha em um processo de autoconhecimento, desencadeado por uma suposta “brincadeira” realizada pelos meninos da escola. Uma situação que tanto lhe causa dor; quanto o lança no absurdo, naquele momento que inaugura um movimento de consciência, um mal-estar diante da desumanidade do próprio ser humano.

Naquela manhã, Valentin se olha no espelho e percebe o reflexo se sua sensação presente: a desesperança. Ou melhor, cansaço. Suas características masculinas eram suaves e retratavam um rosto delineado por uma encantadora feminilidade. Seus cabelos, de cor de madeira, contrastavam com seus grandes olhos verdes. E agora, seus olhos pareciam mais verdes, mais intensos, mais humanos. Eram as lágrimas pesadas de uma sensação. E dentro do próprio abraço que se dava sentado na beira da cama, entre o material escolar e as roupas amassadas, sentia que o líquido vertido ocularmente aumentava sua expressão de agonia no peito. Era o atestado de que tudo estava ruindo (Beauvoir, 2018a, p. 20).

Ao arrancar de sua existência um grito abafado, ele vai recordando momentos de sua vida: aos sete anos, quando saía com sua mãe para passear e as pessoas o tratavam como menina; a solidão na escola decorrente de sua aparência ambígua que não o definia como rapaz, nem como moça, relegando-o à categoria de inexistência; os passeios no sítio da avó permeados pelos olhares de zombaria das primas: “entre as risadas das primas, um olhar de indignação da avó. Valentin não sentiu o doce gosto daquele café. Não era amargo. Não era nada. Era um gosto inexistente” (Beauvoir, 2018a, p. 23). Assiste-se a uma travessia, a um devir que vai das dores e aflições íntimas alimentadas pela memória à lucidez diante do presente e da certeza de que já não se é um estranho a si mesmo.

⁷ No original: “Nos observamos en nuestras infancias y vemos las violencias que cada quién padeció por el régimen heterossexista y adultocêntrico, aquello anhelado y aplastado, le prestamos voz y oídos a nuestra propia niña/o y todo aquello que vivió como falta, como pactos rotos entre el mundo adulto y esa infancia” (Wayar, 2018, p. 24).



Uma dor ainda maior surgiu no seu peito. Era como se uma lança estivesse atravessando sua existência. Não era uma simples dor emocional. Era uma dor no seu ser. Brotava não de seus pensamentos, mas de seus desejos. Era uma dor existencial tão profunda que Valentin só pensava em uma frase: “tudo não passou, ainda” (Beauvoir, 2018a, p. 22).

Juntamente com sua dor existencial, Valentin é atravessado por uma sensação de náusea, de incômodo diante de um quarto construído para outra pessoa e de um corpo que não era seu; reiterando o sentimento de que seu existir sempre fora dado pelos outros: “por seus vizinhos, por seus professores, por seus colegas, por sua mãe e por toda a sua família. Era como se um cálculo existencial fosse feito por sua própria existência. Estava posto. Era dado por seu próprio existir” (Beauvoir, 2018a, p. 24). Como se pode observar, esses cenários disfarçados pelo hábito afastam-se de modo que se pode vê-los com certa estranheza. A personagem é penetrada por uma sensação de absurdez que se agiganta até irromper no desconforto da palavra gay presente na mensagem do rapaz que estava em seu celular e no confronto consigo mesmo.

Alguma força dentro de Valentin havia despertado naquela experiência. Sentia-se profundamente incomodado com os seus pertences. Olhou ao redor, seu quarto estava construído para outro ser. [...] não pertencia ao corpo que foi destinado a ele. [...] não se reconheceu. Se incomodou. Algo na sua vida sempre esteve desacomodado. [...] Valentin não recebeu em se questionar. Talvez ele nunca quisesse ter sido um menino. Talvez ele nunca tenha se sentido um homem. A própria palavra gay o fez sentir que não desejava essa definição [...]. Ele não queria ser gay, pois não queria ser garoto (Beauvoir, 2018a, p. 23-24).

A angústia da personagem a conduz a uma situação limite que provoca a tomada de consciência de si, experimentando a percepção de si mesma e sua relação com o mundo: “Ficou surpreso. Perscrutando um silêncio existencial para que ninguém o percebesse, disse a si mesmo: ‘Eu sou uma garota’” (Beauvoir, 2018a, p. 24). O conto, então, termina com uma compreensão de si que irrompe desse absurdo nascido do encontro entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo; bem como da percepção de que ser trans significa estar em cena o tempo todo; ou seja, defende Dodi Leal, “estar em cena o tempo todo sugere uma experiência de sofrimento não apenas com relação ao tempo propriamente dito, mas com as condições nas quais se estabelecem esta cena em que o corpo trans precisa se colocar”



(Leal, D., 2021, p. 60). Valentin realiza seu parto existencial ao tempo em que os afetos vão organizando os meios por meio dos quais se produz. Ele realiza uma estética de si, uma estética da existência, plasmada a partir de sua dor.

No entanto, se a dor norteia o devir-garota de Valentin, em “Maria cicatrizada”, somos guiadas pela fome de existência de uma subjetividade que deseja apenas existir: Maria, garota pobre, negra e travesti, sentia-se a garota mais feliz do bairro por existir nela mesma; por existir em uma realidade inexistente, pois nos deixam de fora daquilo que chamam de seres humanos. Para Abigail Campos Leal, “ter a sua existência preta circunscrita num mundo anti-preto significa se deparar com uma existência condicionada pelo imperativo do não-ser, o que implica, também, se deparar com a morte e o assassinato, físico e/ou onto-lógico, vindo em sua direção” (Leal, A., 2021a, p. 120). Assim, narrado por uma narradora heterodiegética, vão sendo apresentadas as cicatrizes inscritas em seu corpo, marcadas em sua pele pelas violências quotidianas.

A primeira é feita pela família tanto pela mãe que a expulsa de casa por considerá-la obra do capeta; quanto pelo pai que irrompe em violência física ao vê-la vestida em roupas femininas: “um pedaço de madeira voa em direção ao rosto de Maria, deixando uma marca roxa. Em seguida, ela é arrastada para dentro de casa. Recebe outra surra, dessa vez nas costas. Um chute mordaz e violento é desferido em sua boca” (Beauvoir, 2018a, p. 69). Ou ainda por sua avó que também se nega a ajudá-la: “cansada, suja, fedendo a um sangue terroso, ela volta para a rua” (Beauvoir, 2018a, p. 70). Então, quem defende a criança transvestigênera? Maria tem pai e mãe, mas eles não foram capazes de protegê-la da repressão, da humilhação, da violência e da exclusão. Maria tem família, mas ninguém protegeu seu direito à livre determinação de gênero e sexual. Não à toa, segundo o Censo Trans (2020), 71,7% das pessoas transvestigêneras foram excluídas da família e acabam nas ruas, sozinhas ou cooptadas por cafetinas para o trabalho sexual compulsório.

Maria tinha apenas 15 anos. Só queria viver a vida da garota que sempre fora, mas que nunca existira. Era virgem de corpo e alma, pois sua inocência não a permitia descobrir quem realmente era. Até aqueles dias. [...] Maria escutou de sua família, ou de quem deveria ser sua família, que não a queriam. Ela sentiu que não existia (Beauvoir, 2018a, p. 70).

Ainda lutando para seguir existindo na inexistência, Maria é acolhida por uma tia distante que parecia reconhecer sua existência. Puro engano. Maria sofre mais um golpe, sendo presa em um quarto com dois primos



adultos que a estupram durante toda a madrugada. Ao tentar defender-se, é considerada louca e levada para uma casa de detenção para menores, na qual todos eram meninos, exceto Maria. Mais uma vez fora estuprada durante duas semanas. Na sua ânsia por existir, cria para si uma existência inexistente forjada no sofrimento e na violência sexual: “ali criara-se uma inexistência para não sofrer. Utilizava-se dos momentos de sexualidade violentada para que pudesse existir. Se era isso que a sociedade queria, era isso que ela teria” (Beauvoir, 2018a, p. 71). É importante ressaltar o sentimento paradoxal que a violência sexual imprime nesse contexto. Se por um lado é violência, dor e sofrimento; por outro parece ser o único momento em que nossas existências são reconhecidas.

Hospitalizada, com hemorragias internas e desnutrição severa, a protagonista denuncia que sua fome não é de alimentos; mas de existência. Ao ser enviada para um abrigo, depois de algumas semanas, ela foge e nunca mais é encontrada. Na fuga, ela parece alimentar o ideal de que encontrará um solo ontológico fértil no qual poderá, enfim, germinar existencialmente, mesmo que de forma precária, “em uma das quadras da existência destinal e não facultativa. Maria só queria ser Maria. Mas não pôde” (Beauvoir, 2018a, p. 72).

O conto termina com uma reflexão que parte da vida de Maria para apresentar a condição das pessoas transvestigêneres no país que mais as mata e, paradoxalmente, mais as deseja, revelando os mecanismos da vida em um mundo que segue criando existências inexistentes ao mesmo tempo em que elas seguem resistindo, buscando caminhos possíveis de trilhar para além da órbita da dor e das violências. Por isso, alerta Susi Shock (2016), a questão não é discutir a respeito de crianças trans, mas sim questionar essa sociedade cisheteropatriarcal que segue destruindo infâncias e negando a algumas crianças, como Maria, o direito ao afeto e aos abraços: “mas não há vida sem existência. E Maria existe? Maria não está aqui para responder. Só podemos lembrar dela. Perdoe eles, Maria, pois não sabem o que fazem” (Beauvoir, 2018a, p. 72). Ou talvez saibam e é por isso que precisamos, como diz Abigail Campos Leal, escuireser de modo que “minhas formas não-existência preta e trans não esgotem minhas afirmações existenciais” (Leal, A., 2021a, p. 132).

No entanto, a adulez também traz experiências por meio das quais vamos tomando consciência de nós mesmas ao mesmo tempo em que vamos nos fazendo e refazendo à medida que refletimos sobre o significado da existência frente ao absurdo da vida em um mundo construído sobre a égide do cisheteropatriarcado. Para poder ir além da humanidade que nos foi dada, é preciso experimentar o mal-estar, a náusea que o sentimento do



absurdo traz ao colocar em confrontação o mundo e suas normas. Como diz Camus, o sentimento do absurdo nasce “da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade; uma ação e o mundo” (Camus, 2018, p. 45). Eis a força das personagens de Atena Beauvoir que na adultez enfrentam os desafios de existir neste mundo. Tornamo-nos, portanto, testemunhas de uma ruptura entre tal mundo e as subjetividades transvestigêneres que se agudiza até romper com o sufocamento ontológico, com a falta de ar existencial que as dominam. E, ao fazê-lo, “a existência é invadida, cortada por um dique de lava sufocante, pálida, fantasmal que toma tudo, cada mísero pedaço do tecido da vida” (Leal, A., 2021b, online).

Como podemos observar no conto “No sofá da existência”, no qual um narrador autodiegético narra a estranheza de seu encontro com uma desconhecida de olhos verdes, sentada em seu lugar preferido no sofá de sua casa a observá-lo silenciosamente. Aquela presença o inquietava tanto pelo fato de que morava só; quanto pelo seu olhar silencioso e perscrutador que o confrontava. Os dias passavam e “lá estava ela. Fui me acostumando com sua presença feminina no meu lar. Talvez a solidão de ser quem eu era me conformasse com a tutela de um olhar tão presente” (Beauvoir, 2018a, p. 26). Um olhar que lhe provocava memórias, questionamentos, inquietações acerca de si mesmo e do mundo circundante. O que significava tudo aquilo? Por que aquela presença silenciosa parecia arruinar seus dias aparentemente tão calmos e resolutos? As respostas não viam e, embora não comesse nem bebesse, sentia que “ela tinha fome e sede, sim. E era de existência. Eu poderia sentir que era uma ávida vontade de existir” (Beauvoir, 2018a, p. 27). E essa avidez impacta o narrador cujo desejo de existir irrompe violentamente:

Acordei no outro dia, muito cansado. Observei meus braços, que pareciam pulsar. Estava totalmente arranhado. Olhei ao redor e meu quarto estava em pedaços. Roupas para todos os lados. Lixo no chão. Papeis e livros espalhados. Corri para a sala e presenciei o caos de toda a minha casa. Olhei para meu sofá preferido na intenção de questionar por que ela fez isso, por que me agrediu, logo a mim que a recebi com tanta solicitude, mesmo que de maneira acanhada, nunca a expurguei do meu lar. Ela não estava mais ali. E eu me senti sozinho. Comecei a chorar (Beauvoir, 2018a, p. 27).

O caos e o mal-estar que o envolvem continua e se agigante com a maneira como os outros o encaram no trabalho, seguido pela demissão e pela sensação de abandono que o assolava. Solidão, distância do amor materno, desemprego e até mesmo a ausência da mulher misteriosa levam-no a confrontar-se até desembocar em um processo de autodescoberta no qual,



diz Jota Mombaça, “a transição é o ponto de chegada, mas também uma ontologia da diáspora. É uma travessia no sentido de que estamos sempre atravessando” (Mombaça, 2018, online). Rompem-se silêncios, emergem caminhos arrejados que permitem pensar a existência encarnada e faz vibrar a vida, alimentando nossa força e intensidade de existir e persistir na existência, potencializando a vida. Trata-se de liberar a vida lá onde ela é prisioneira. Como se deu com nossa personagem:

Ao encostar minhas costas no tecido macio e repousar meus braços nos braços do sofá, um conforto atingiu minha existência. Percebi que aquela mulher era eu. E eu era uma mulher estranha a mim mesma por todo esse tempo. [...] E era isso. Me chamaria Simone. Não com o mesmo sobrenome. Mas simplesmente Simone. Agora talvez, eu pudesse existir. Sentei novamente no meu sofá e me pus a chorar até eu ouvir de minha própria boca: “Calma Simone, isso vai passar!” Eu não era mais muda (Beauvoir, 2018a, p. 28).

Já em “A vendedora de carne”, um narrador heterodiegético nos apresenta Bibiana, uma travesti que vive na prostituição em meio ao capitalismo *gore* e sua produção de exploração, de morte e de existências inexistentes. Subjetividades recolonizadas por uma nova realidade baseada na violência, no narcotráfico e no necropoder. Para Sayak Valencia (2010), a invisibilização desse necroempoderamento também invisibiliza e neutraliza as possibilidades de ação e resistência contra ele, principalmente se considerarmos que seus processos normalmente incidem sobre os corpos de todas aquelas que constituem o devir minoritário que é onde toda uma violência explícita recai, como acontece com Bibiana que, depois de ser expulsa da família, é cooptada por uma rede de escravidão sexual de menores.

Aquela casa tornara-se seu lar no qual vivia sob a guarda existencial da cafetina que além de prendê-las por meio de empréstimos, também ficava com seus documentos, inclusive a certidão de nascimento. Naquele prédio, conhecido como Palácio, “para além da prostituição de menores, especificamente, de garotas travestis e transexuais, o tráfico se inseriu através de acordo entre a Mãe e JX, o homem responsável pelo narcotráfico de toda a região daquela cidade” (Beauvoir, 2018a, p. 124). Constrói-se um cenário em que prostituição e narcotráfico organizam as dinâmicas da vida e da morte, nas quais os corpos estão em risco, pois podem ser mutilados, torturados, assassinados: “Bibiana era espancada verbalmente no início das relações sexuais por não parecer uma mulher de verdade. Suas dores se tornaram marcas de uma existência na inexistencialidade. Sua força era regida pela



vingança de construir a si mesma e jamais receber a crueldade humana e embriaguez” (Beauvoir, 2018a, p. 125).

Certa noite, contudo, Bibiana é surpreendida por um cliente diferente. Ele demonstrava preocupação, carinho e cuidado; o oposto de seus clientes habituais. Quando ele a beijou, ela sentiu que os lábios, o perfume dermal e até mesmo a respiração lhe era familiares, mas como aprendera com a Mãe, ela era apenas uma vendedora de carne e nada mais. Deixou-se levar, “um ímã de existências. Era uma paixão de corpos que se unia pela própria vontade de se fundir num fôlego” (Beauvoir, 2018a, p. 126). Pela primeira vez, ela não desejou que o programa acabasse rapidamente. Pela primeira vez sentiu que havia um tanto de afeto:

diferente de outros tantos clientes que, após o gozo, criavam uma inexistência para Bibiana, aquele fora o primeiro rapaz a convergir no coração da garota uma vontade de que ele permanecesse por mais algum tempo no seu quarto. [...] Aquela sensação de ser vista, vivida e existir com alguém lhe foi suficiente para querer viver outras experiências para além daquele mofado e pequeno quarto (Beauvoir, 2018a, p. 127).

Como já vimos, o capitalismo *gore* engendra subjetividades e modos de vida. Aqui, Bibianas, vidas marcadas para a exploração, conforto e satisfação do Outro (heterossexual, cisgênero, masculino, branco e urbano) e Mães, uma espécie de sujeito endrúago, responsável pela manutenção do sistema, tendo o poder necropolítico de levar a morte aos outros. Bibiana vê o rapaz ir embora, enquanto horas depois é chamada pela Mãe e descobre estarrecida de que ele era seu irmão e seu pai, o chefe do narcotráfico. Em um contexto marcado pela prostituição de corpos e pelo tráfico de drogas, Bibiana torna-se uma mercadoria encarnada que, segundo Valencia (2010), reconfigura o conceito de trabalho através de um agenciamento perverso que se materializa na comercialização necropolítica da vida. Além disso, para Rita Segato (2016), nesta necropolítica que inside sobre os corpos que habitam o feminino, os assassinatos passam a comportar-se como um sistema de comunicação que reitera as redes de poder envolvidas. Após contar a história e supostamente acalmar Bibiana, a Mãe propõe que ela deixe o Palácio, indo para outro lugar.

Debitar o que falta com a Mãe e construir uma vida sua. Uma casa, talvez um esposo. Quem sabe até um filho adotivo. Bibiana se preencheu de esperança. Saiu, fechando a porta do quarto de Laurette. A matriarca serviu mais uma xícara de café e se sentou na poltrona



virada para a grande janela. Minutos se passaram, a grande Mãe permaneceu em silêncio. Um silêncio. Ouve-se um grito. Um tiro. Dois tiros. [...] Prostituir-se naquelas condições poderia ser o último espaço de existência daquelas meninas sem família, sem amigas, sem educação, sem nada. E agora Bibiana, a vendedora de carnes, não possuía nem carne e nem vida (Beauvoir, 2018a, p. 130-131).

Em um contexto em que vidas e corpos tornam-se mercadorias, nota-se que quem realiza os crimes ostenta a coesão, a vitalidade e o controle da rede corporativa que controla. Bibiana havia se tornado um problema para o sistema. A violência, então, aparece não só como mecanismo de autoafirmação e controle; mas também como uma linguagem que funciona eficazmente nas engrenagens do capitalismo *gore* e na manutenção de sua ordem. A violência, afirma Segato (2016), constituída e cristalizada em forma de sistema de comunicação se transforma em linguagem estável e passa a comportar-se com o quase automatismo de qualquer idioma. Como podemos notar na expressão da Mãe depois da execução de Bibiana: “pensou em todas as garotas que já executara, tudo aquilo era simplesmente um negócio. Um frigorífico humano. [...] quantas Bibianas já não estiveram ali. [...] Se a prostituição é contexto de vida, a morte é um destino de todo viver” (Beauvoir, 2018a, p. 131). Como se pôde observar, há um controle necropolítico dos corpos, tornados bens e uma precarização da vida em todas as suas esferas, inclusive existencial.

Ainda na construção de seu painel existencial, em “Quando um homem aborta”, Atena Beauvoir traz vivências das transmasculinidades. O conto, de forma breve, nos apresenta Vinicius, um rapaz trans, de 26 anos que, como Bibiana, encontra no trabalho sexual como garoto de programa a única forma possível para assegurar sua existência inexistente, já que não era considerado um humano válido em uma sociedade cisgênera e sua masculinidade hegemônica que, segundo carú de paula seabra, “tece sua relação com o mundo com todo o ímpeto de uma subjetividade que opera para manter a estrutura que o cria, [...] ou sobre o qual estabelece uma relação de poder, onde é a referência central de toda y qualquer afetividade” (Seabra, 2022, p. 53) e com a mesma potência aniquila masculinidades outras.

Não possuía família, amigos, universidades ou segurança. Garoto de programa, a prostituição desde sempre foi sua mãe. Como a sexualidade humana é complexa, os homens com vagina são considerados pelos obstinados usuários do comércio sexual, uma espécie rara. [...] Mas Vinicius não possuía escolha. Se não fizesse seus trabalhos sexuais morreria de fome, sem lar e sem o próprio afeto (Beauvoir, 2018a, p. 78).



No conto, encontramos Vinicius em uma sala de uma clínica clandestina onde esperava para realizar seu terceiro aborto, mesmo tendo sido avisado pelo médico de que seu corpo não suportaria outra intervenção. Nesse momento, o conto aborda a questão da morte em um contexto no qual sua presença significa que em algum momento sua existência fora reconhecida, uma vez que só se morre quem está vivo: “morreria existindo. Morreria, dizia rindo, porque só morre o que vive. E só vive o que existe” (Beauvoir, 2018a, p. 78). A morte emerge como possibilidade última de reconhecimento da existência. Um corpo esgotado, saturado de afetos tristes que despotencializam nosso desejo de seguir na existência, vendo na morte a possibilidade de acabar com o absurdo de sua existência inexistente. A morte “tem mãos patricias que esmagam, porém libertam” (Beauvoir, 2018a, p. 73). Para Vinicius, ela é o único direito existencial que o assiste.

Ao encenar seu teatro das existências transvestigêneres, Atena Beauvoir, reitera que “a nossa epistemologia não é um laço que pode envolver qualquer proximidade do corpo, do afeto, do prazer ou do espaço. É na relação existencial que vocês nos entenderão” (Beauvoir, 2018a, p. 168) ao mesmo tempo em que sua transescrita transmuta-se em transantropologias capazes de construir um mundo para si à medida que questionam o mundo que nos é dado a conhecer. Seus contos também nos leva a tocar “a quebra uma das outras” (Mombaça, 2021, p. 26), as diferentes quebras que cada uma traz inscrita em si e, ali, também tocam as minhas em um processo que me permite continuar existindo por meio de um toque que possibilita cicatrizar feridas, juntar as quebra(da)s, tecer o combinado de não morrer e romper os grilhões da nossa existência inexistente ao tornar visível as humanidades transgêneras.

Referências

- BEAUVOIR, Atena. **Contos transantropológicos**. Porto Alegre: Editora Taverna, 2018a. 174p.
- BEAUVOIR, Atena. **Literatura, poesia e transantropologia**. [Entrevista concedida a] Newton Silva. Programa Papo Selfie, #5, Porto Alegre, 12 set. 2018b. 1 vídeo (6min 57). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YIJhQtesqrk>. Acesso em: 20 jul. 2025.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 198p.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2018. 160p.



LEAL, Abigail Campos. **Ex/orbitâncias**: os caminhos da deserção de gênero. São Paulo: GLAC Edições, 2021a. 216p.

LEAL, Abigail Campos. Os sopros da res: o problema do sufocamento na ontologia colonial y a imaginação radical preta. **Kuir**, Berlin, 2021b. Disponível em: <https://www.kuirpoetry.com/articles/the-sights-of-res-the-problem-of-suffocation-in-colonial-ontology-and-the-black-radical-imagination>. Acesso em: 15 jul. 2025.

LEAL, Dodi. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. São Paulo: Hucitec, 2021. 303p.

MOMBAÇA, Jota. **Facas para uma travessia**. [entrevista concedida ao] Grupo de pesquisa e extensão África nas Artes (CAHL/UFRB). Conferência Ecos do Atlântico Sul, Salvador/Ba, 24 abr. 2018, 5 vídeos (média de 06min por vídeo). Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLDROBbUuWit1u1fbJWK63_NGEfD_2ZPav. Acesso em: 08 jun. 2025.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 144p.

QUEBRADA, Linn da. Fissura. **ABEBE**: Caixa Pretas, Série Pandemia. São Paulo: N-1 Edições, 2021a. 42p.

SEABRA, carú de Paula. **Ynunda(ção)**: (um conjuro). Uberlândia: O sexo da palavra, 2022. 88p.

SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016. 220p.

SHOCK, Susi. **Crianzas**. Buenos Aires: Muchas Nueces, 2016. 60p.

SHOCK, Susi. **Hojarascas**. Buenos Aires: Muchas Nueces, 2017. 32p.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo gore**. Barcelona: Melusina, 2010. 238p.

VILLADA, Camila Sosa. Con mis cuentos intento demostrar de qué clase de veneno está hecha mi escritura. [Entrevista concedida a] Rebeca Yanke. **El Mundo** – diário online, sección literatura, Madrid, 14 mar. 2022. Disponível em: <https://amp.elmundo.es/cultura/literatura/2022/03/14/622df86521efa0671c8b4578.html>. Acesso em: 15 jul. 2025.

WAYAR, Marlene. **Travesti**: una teoría lo suficiente buena. Buenos Aires: Muchas Nueces, 2018. 128p.



A possibilidade da carta pessoal como indício de estética autoficcional¹

The possibility of the personal letter as an indication of autofictional aesthetics

Edson Ribeiro da Silva²


Resumo: O presente trabalho observa a carta pessoal como uma forma específica de estabelecimento de pacto de leitura, feito com um leitor-ideal particular. Se as mídias atuais permitem que biografemas sejam reconhecíveis pelo leitor, em épocas passadas o estabelecimento de um pacto ambíguo dependia de escritas de si, como a carta pessoal e o diário íntimo. Tomam-se como exemplos de estabelecimento de pactos de leitura particulares algumas cartas de Katherine Mansfield, Clarice Lispector e, com menos ênfase, Sylvia Plath. Mansfield e Plath também recorrem ao diário como possibilidade de pactos futuros. O pacto de leitura que se estabelece nas cartas, já como projeção da obra literária, procura indicar modos de reconhecimento da ancoragem autobiográfica. Já o diário feito para ser lido projeta um leitor-ideal futuro. A estética autoficcional é marcada pelo engajamento como desvelamento do autor.

Palavras-chave: Autoficção. Pacto de leitura. Carta pessoal. Engajamento.

Abstract: This work observes the personal letter as a specific form of establishing a reading pact, made with a particular ideal reader. If current media allow biographemes to be recognizable by the reader, in past times the establishment of an ambiguous pact depended on self-writing, such as personal letters and intimate diaries. Examples of establishing private reading pacts include some letters from Katherine Mansfield, Clarice Lispector and, with less emphasis, Sylvia Plath. Mansfield and Plath also use the diary as a possibility for future pacts. The reading pact established in the letters, already as a projection of the literary work, seeks to indicate ways of recognizing the autobiographical anchoring. The diary made to be read projects an ideal future reader. Autofictional aesthetics is marked by engagement as the author's unveiling.

Keywords: Autofiction. Reading pact. Personal letter. Engagement.

¹ Artigo publicado com fomento de Bolsa CNPq/Capes. Autor pós-doutorando pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com bolsa de pós-doutorado sênior, pelo CNPq, edital 31/2023.

² Pós-doutor e doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Professor do Programa de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade (Uniandrade), em Curitiba, Paraná. Autor de artigos e de obras teóricas, como *A ficcionalidade da narrativa em primeira pessoa e A enunciação em A hora da estrela*, dos livros de contos *Diferenças iguais* e *Trevas contadas* e do romance *Morrer de novo*. E-mail: edribeiro@uol.com.br. 



Introdução

Autoficção é um fenômeno ambíguo como a própria noção de pacto de leitura que o originou e que tem sido usada para delimitá-lo. A teoria a respeito do fenômeno e do conceito que o define não encontrou ainda exatamente aquele elemento a partir do qual a obra autoficcional possa ser definida como tal. Já a relação entre o autor de autoficção e seu leitor é menos problemática, pois repousa sobre o pacto de leitura. As discrepâncias teóricas resultaram no alargamento do conceito, que na sua origem delimitava com precisão o que era autoficção. Esse alargamento tem levado a maioria dos teóricos a chamar de autoficção obras que há muito já eram definidas como ficção autobiográfica. Também tem levado a teoria a chamar de gênero o que se trata de uma estética ou de uma modalidade; ou seja, a mesma imprecisão que ocorre quando parte da teoria fala do fantástico.

Autoficção não é um gênero, como o fantástico também não é. As obras autofissionais assumem-se como configuradas em gêneros canônicos, como romance, conto, novela, entre outros. Os autores precisam insistir que suas obras são, por exemplo, romances, como tem ocorrido com Annie Ernaux, Patrick Modiano, Milton Hatoum e Ricardo Lísias, tantas vezes tratados como memorialistas ou ensaístas. Da mesma forma, o conceito de ficção autobiográfica já existia e havia sido abordado, por exemplo, por Philippe Lejeune (2008) no conhecido ensaio “O pacto autobiográfico”, de 1973.

De um modo mais abrangente, os teóricos da autoficção têm adotado a ideia de que ela demanda um pacto de leitura específico, que já foi definido de diversas formas, como oximórico, anfibológico, ambíguo, para que se insistisse na junção entre autobiografia e ficção como o ponto de convergência entre obras autofissionais. O reconhecimento de um pacto de leitura que torne oscilante o reconhecimento da natureza do narrado como biografema ou como invenção do imaginário torna-se problemático quando se inclui no âmbito das obras autofissionais algumas criadas antes da invenção do conceito por Serge Doubrovsky, em 1977. O reconhecimento do biografema, pelo leitor, exige dele o conhecimento de dados da vida do autor. Algo que torna um engano considerar autores cujas vidas são pouco conhecidas do leitor, tantos deles estreados, como aptos a requerer dele um pacto de leitura autoficcional, ou seja, ambíguo.

A possibilidade de autores que escreveram antes da criação do conceito ou antes de tornarem-se conhecidos configurarem pactos autofissionais fica sendo mais problemática quando se percebe que inúmeras obras foram tendo seu pacto de leitura alterado ao longo dos anos. A partir do momento em que



os biografemas vão se tornando conhecidos, o leitor passa a reconhecê-los em obras que, na origem, não poderiam ambicionar esse reconhecimento.

Existem casos recorrentes de autores que estabeleciam pactos de leitura particulares, com pessoas próximas, que conheciam seus biografemas quando serviam de material para narrativas ficcionais. O escritor de autoficção contemporâneo já foi definido por Diana Klinger (2012) como “performativo”, porque ele faz uso de inúmeras mídias para tornar seus biografemas conhecidos. A possibilidade de autores de épocas anteriores ao surgimento do conceito, nas quais já havia obras autofissionais, de estabelecer pactos ambíguos, ficava limitada a meios de comunicação que circulavam em espaços íntimos. A carta era o meio privilegiado para que determinados autores, interessados no reconhecimento da natureza memorialística de alguma obra em elaboração ou lançamento, pudessem torná-la evidente para pessoas próximas. Autores trocavam cartas com outros escritores ou pessoas íntimas, onde falavam da elaboração de obras, quase sempre interessados em preparar o outro como leitor-ideal de seu texto. Aparecem nelas informações chamando a atenção para a ficcionalização da memória. Percebe-se a intenção de se estabelecer um pacto de leitor particular, específico para esse leitor-ideal. Outro meio recorrente é a elaboração de um diário pessoal, em que ficam evidentes as intenções de se chegar a um leitor futuro, que possa fazer da leitura da intimidade um arquivo de biografemas. A possibilidade de se projetar um leitor-ideal para depois da própria morte fica evidente quando se leem diários de escritoras como Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Sylvia Plath. O teor das informações, a preocupação em explicá-las de um modo desnecessário para quem escreve apenas para si, tudo aponta para um direcionamento a um leitor futuro. As mesmas autoras mantinham correspondências com pessoas com quem podiam falar das tanto das próprias obras como da vida privada. Em Mansfield e Plath, essas correspondências tencionam criar pactos autofissionais privados; em Woolf, isso não ocorre, pois a autora não adotava essa estética. Outro caso que ilustra o procedimento são algumas cartas de Clarice Lispector, já nos últimos anos de vida, quando sua obra assume a preocupação com um desvelamento do trabalho do autor, como engajamento.

A carta e o diário são recursos de construção de pactos de leitura. A atitude torna complexo considerar obras como os contos da trilogia familiar, de Mansfield, ou o romance *A redoma de vidro*, de Plath, como autofissionais. Neles, é evidente a recorrência de procedimentos que a autoficção recente utiliza e que são largamente abordados pela teoria. No entanto, eles podem ser assumidos como autofissionais para o leitor em geral apenas



após essas escritas íntimas tornarem-se públicas. O mesmo pode ser dito de inúmeros contos que Lispector havia publicado na década de 60, antes de assumir uma atitude performática nas suas crônicas. Antes, sua escrita era engajada, mas não autoficcional. As cartas servem para que tais autoras construam pactos autoficcionais restritos e já sejam paradigmas de procedimentos estéticos que a teoria abordaria a partir da criação do conceito. A autoficção ilustra uma atitude engajada, em que os autores desvelam-se, seja pela recorrência da primeira pessoa ou do comentário.

Pacto de leitura e autoficcionalidade

O conceito de autoficção foi inventado em 1977, por Serge Doubrovsky, como uma possibilidade de desdobramento da teoria de Philippe Lejeune sobre os dois pactos de leitura abordados em “O pacto autobiográfico”. É conhecido o fato quando se fala do conceito de autoficção: Lejeune havia estabelecido dois tipos de pacto de leitura para a narrativa literária: o pacto autobiográfico, que se refere à narrativa de fatos da vida do autor, definidos como verdadeiros ou reais; e o pacto romanesco, termo que Lejeune utiliza para se referir à narrativa ficcional, no sentido de fatos inventados. Lejeune aborda a identidade entre autor, narrador e personagem como elemento indispensável do pacto autobiográfico; no pacto romanesco, a identidade de nomes poderia ocorrer, mas o teórico afirma não conhecer exemplo. Para provar que seria possível a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem no romance, Doubrovsky elaborou *Fils* e o definiu, na contracapa, como “autoficção” (Lejeune; Colonna, 2014, p. 22), forma híbrida de pacto, porque o texto é a mistura de biografemas com invenção ficcional, e é narrado em primeira pessoa por um narrador-protagonista com o mesmo nome do autor. Doubrovsky estabeleceu, assim, os dois requisitos da obra autoficcional: possuir um pacto de leitura híbrido, que Manuel Alberca (2007) define como “ambíguo”, e a identidade onomástica autor-narrador-personagem.

Assim que o conceito passou a ser objeto de atenção e de teorização, ele foi sendo modificado. Teóricos franceses, sobretudo Vincent Colonna e Philippe Gasparini, estenderam o conceito e o procedimento a obras anteriores a Doubrovsky. A autoficção perdeu, em pouco tempo, a exigência da identidade onomástica. Colonna (2014) criou uma tipologia para a autoficção (fantástica, biográfica, intrusiva, especular), em que já não se percebe a noção de pacto ambíguo; sua atenção recai sobre o reconhecimento de biografemas, mesmo que apareçam de modo muito tênue e não sejam configuradores da narrativa. O biografema não é suficiente para constituir um pacto de leitura



no qual o leitor precise estar de posse do reconhecimento daquele. Ou seja, Colonna faz com que a autoficção se identifique com o que Lejeune (2008, p. 31) havia chamado de “ficção autobiográfica”. Em sua tese *A autoficção: ensaio sobre a ficcionalização de si*, de 1989, Colonna (2025, p 236s) recua a períodos onde não havia como o leitor dispor de informações sobre os autores que lia, mas considera estes como produtores de autoficção porque hoje ele próprio dispunha daquelas. Essa contradição do teórico foi sendo cada vez mais assimilada pela teoria posterior. A posição oposta à de Colonna é a que enxerga a autoficção como gênero e reconhece como tal obras exacerbadamente ancoradas na memória como portadora de fatos reais.

Essas duas posições têm feito da autoficção um conceito transitório, a ser abandonado assim que obras de autores como Ernaux e Modiano forem tratadas de modo mais hegemônico como romances e não autoficções. Isso ocorre porque a posição que reconhece toda ficção autobiográfica como autoficcional já a identifica pelos gêneros canônicos que a configuram.

Uma posição conciliadora seria o modo como o linguista John R. Searle (2002), no ensaio “O estatuto lógico do discurso ficcional”, aborda o conceito de ficção. Para Searle, existe o discurso assertivo, que se compromete com o leitor a narrar fatos reais e dispor de meios de comprovar sua verdade, enquanto o discurso ficcional não assume compromisso com essa possibilidade ou com a necessidade de comprovação, mesmo quando narra fatos reais. O texto ficcional pode narrar apenas fatos reais; o que o diferencia da asserção é o pacto de leitura. Os dois tipos se baseiam em convenções, que o leitor reconhece ao assumir o pacto proposto pelo autor. Tomando-se essa ideia de Searle como modelo, a ficcionalidade repousaria no reconhecimento do gênero do texto como historicamente convencionado, possuindo uma configuração específica. Assim, um romance pertenceria a um discurso ficcional mesmo quando narra apenas fatos reais. A ficcionalidade em uma narrativa de fato real repousaria na configuração do gênero e não na natureza do narrado. Ou seja, o leitor precisaria reconhecer como romances obras como *A noite da espera*, de Milton Hatoum, *Bambino a Roma*, de Chico Buarque, ou *A vergonha*, de Annie Ernaux, mesmo reconhecendo que se trata de narrativas de fatos reais. Os biografemas devem ser conhecidos do leitor, mas o autor se situaria numa espécie de relativismo quanto a provar que seu texto se compõe deles. Há graus evidentes de investimento do autor na explicitação dessa natureza. Mas é inegável que a autoficção atual é performática. A possibilidade de investimentos no reconhecimento de biografemas em autores anteriores ao conceito é sintoma de uma intencionalidade já autoficcional, que gera especificidades estéticas, como o engajamento.



A carta e o diário como possibilidades de pacto de leitura

A carta pessoal é uma possibilidade incipiente de estabelecimento de pacto de leitura. Um modo limitado de um autor ser performático, expor a ancoragem memorialística de alguma obra, como uma intencionalidade que não pode expandir-se para o leitor em geral. Essa intencionalidade é dirigida a um provável leitor-ideal, aquele com quem se estabelece um pacto de leitura já autoficcional.

Na literatura brasileira, é conhecido o caso de Graciliano Ramos, ao elaborar os contos que resultaram no livro *Infância*. Graciliano concebeu onze contos durante um banho, todos de base memorialística, já tendo ele inclusive definido seus nomes. Escreveu uma carta para a esposa, que estava vivendo distante, na qual mostra entusiasmo por ficcionalizar fatos da infância. Publicou os contos em jornais. Ao decidir juntá-los em livro, preferiu escrever mais doze, que dessem começo e fim aos já escritos. Os textos deixaram de ser contos e se tornaram capítulos de uma autobiografia. Ou seja, o pacto de leitura mudou, deixou de ser o da ficção. Quando algum dos capítulos é publicado como conto, o pacto já não é mais ficcional, mas autoficcional, pois o leitor atual sabe tratar-se de texto de natureza autobiográfica. É um exemplo que demonstra o quanto Searle é perspicaz.

As cartas eram recursos recorrentes entre escritores. A extensa correspondência de Clarice Lispector evidencia que ela recebia cartas de escritores como Fernando Sabino e Rubem Braga, que costumavam falar de obras em andamento e pedir opiniões a respeito. Nota-se uma necessidade, em tais amigos escritores, de estabelecer pactos de leitura com uma leitora-ideal. Mas a autora era, muitas vezes, evasiva nas suas respostas. Como ela afirmou em carta ao filho Paulo, que morava fora do país, em 1968: “Sou tão preguiçosa para escrever cartas que até para você eu adio. Eu telefonei porque não aguentei de saudade. Se não fosse caro, eu todas as semanas falaria com você” (Lispector, 2015, p. 411). É recorrente que ela fale de suas obras de modo depreciativo, como em outra carta ao mesmo filho, falando sobre *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969:

Hoje, dia seguinte de sua partida, domingo, ocupei-me o tempo todo para disfarçar a saudade. Acabei de copiar o resto do livro, e certamente amanhã mesmo telefono para a Editora Sabiá pedindo que mandem buscar. Se o livro é bom? Eu acho ele detestável e malfeito, mas as pessoas que o leram acham-no bom (Lispector, 2015, p. 325).



A autora falava de seus livros, às vezes justificando seus procedimentos. Mas era recorrente que falasse de sua presença como autora que se desvela, mas não que se representa em personagens. Exemplo disso está numa carta, de 1956, que responde a Fernando Sabino sobre as sugestões que ele fizera aos originais de *A maçã no escuro*:

1) Eu queria me pôr completamente fora do livro, e ficar de algum modo isenta dos personagens, não queria misturar “minha vida” com a deles. Isso era difícil. Por mais paradoxal que seja, o meio que achei de me pôr fora foi colocar-me dentro claramente. Como indivíduo à parte, foi “separar-me” com “eu” dos “outros”. (Está confuso?) Hesi-tei muito em usar a primeira pessoa (apesar desse tipo de isenção me atrair), mas de repente me deu uma espécie de rebeldia e uma espécie de atitude de “todo mundo sabe que o rei está nu, por que então não dizer?” – que, na situação particular, se traduziu como: “Todo mundo sabe que ‘alguém’ está escrevendo o livro, por que então não admiti-lo?” (Sabino; Lispector, 2011, p. 131. Grifos dos autores).

Um pacto explicitamente autoficcional ocorreu mais tarde. Ela passou a falar da natureza autoficcional de seus contos quando, em algumas cartas, após ter um espaço para publicar crônicas, onde era performática, falava de si. Algumas crônicas deram origem, em 1973, ao livro *Água viva*, em que Lispector já assumia procedimentos recorrentes na autoficção. A partir desse livro, a autoficcionalidade tornou-se uma marca, em obras como *Um sopro de vida* e contos de *A bela e a fera*. Lispector passa a tratar dessa incursão pelo fato real em cartas à amiga Nadia Batella Gotlib, também crítica e organizadora de suas últimas publicações. Nesse momento de sua produção, o leitor-ideal de Lispector já dispunha largamente de biografemas capazes de gerarem pactos autoficcionais e fazerem com que contos mais antigos, tais quais “Felicidade clandestina” e “Tentação”, pudessem ser lidos como estéticas autoficcionais. A interrogação que fica é se a autora precisava desse pacto em relação a obras mais remotas ou se a mudança de pacto é consequência do reconhecimento de sua personalidade e biografia.

Clarice Lispector reconhecia em sua obra a semelhança com os procedimentos estéticos de Katherine Mansfield. Chegou a traduzi-la. A escritora neozelandesa faleceu em 1923, com pouco mais de trinta anos. Publicou poucos livros, mas manteve um diário por muitos anos. E se correspondia com pessoas próximas, de modo recorrente. A publicação de seu diário, em 1927, iluminou aspectos de sua produção, à que a de cartas serviu como acréscimo. Mansfield costumava falar das obras em andamento. Passou a escrever sobre elas com mais afinco ao saber da tuberculose e sofrer limita-



ções quanto a práticas sociais. Em carta de 1922, para a escritora sul-africana Sarah Gertrude Millin, Mansfield (2025, s/p.) reforça a memória como inspiração para sua literatura:

Acho que o único modo de vida para um escritor é recorrer à sua vida familiar real – descobrir nela o tesouro, assim como fez Olive Schreiner [...]. Nossa vida secreta, a vida a que voltamos repetidas vezes, a vida do “você se lembra?” é sempre o passado. E o curioso é que se descrevemos isto que nos parece tão intensamente pessoal, outras pessoas dele se apropriam e o compreendem como se fosse delas.

A possibilidade de um outro se apropriar da memória do escritor é uma sugestão de pacto próximo do que intenciona o autor de autoficção. Tornar possível ao leitor a apreensão da natureza memorialística demanda estratégias de configuração. Em uma entrada de seu diário, de 1922, Mansfield (2025, s/p.) fala sobre a carta como forma de se chegar à apreensão de intenções de um autor, ao falar sobre Tchekhov, autor fundamental para a estética do conto de atmosfera:

Portanto, se o Grande Lama do Tibete prometeu ajudar – como pode hesitar? Arrisque! Arrisque tudo! Não dê importância às opiniões dos outros, àquelas vozes. Faça o mais difícil nesta terra para você. Aja por si mesma. Enfrente a verdade.

Certo, Tchekhov não a enfrentou. Sim, mas Tchekhov morreu. E sejamos honestos, o que sabemos de Tchekhov a partir de suas cartas? Isso foi tudo? É claro que não. Não é de supor que ele tenha tido uma vida inteira de desejos sobre a qual dificilmente se encontra uma palavra? Leiam-se as últimas cartas. Ele abriu mão da esperança. Eliminando-se os elementos sentimentais dessas cartas finais, elas são terríveis. Não há mais Tchekhov. A doença o tragou.

Os imperativos, como conselhos, em um texto de natureza íntima, servem como um indicador de que a autora fazia de seu diário um vestígio de natureza metatextual para a formação de um leitor-ideal futuro, como Tchekhov mencionava nas suas cartas. Vê-se uma relação entre arriscar e ter esperanças quanto ao próprio texto. Há cartas em que Mansfield fala do processo de elaboração de sua trilogia familiar. Nelas, aparecem tanto informações sobre a escritura de tais textos, quanto sobre o impulso autoficcional, que leva o autor de volta ao passado e aos aspectos passionais que persistem no presente. Exemplo disso é uma carta de 1921, escrita da Suíça para a amiga Dorothy Brett:



Acabei de terminar meu novo livro. Concluído ontem à noite às 10:30. Larguei a pena depois de escrever “Graças a Deus”. Gostaria que houvesse um Deus. Tenho desejo de (1) elogiá-lo, (2) agradecer-lhe. O título é *At the Bay*. É o nome de uma longa história incluída no volume – uma continuação de *Prelude*. Cerca de 60 páginas. Trabalhei nela toda a noite passada. Minhas preciosas crianças sentaram-se aqui comigo, jogando cartas. Andei perambulando por toda espécie de lugares – entrando e saindo – espero que seja boa. É o melhor que posso fazer, e todo o meu coração e a minha alma estão na história... todos os seus pedacinhos. Oh, Deus, espero que dê prazer a alguém... É tão estranho trazer os mortos de novo à vida. Lá está a minha avó, de volta à sua cadeira com o tricô cor-de-rosa, ali meu tio anda a passos largos sobre a grama. Enquanto escrevo, sinto: “Vocês não estão mortos, meus queridos. Tudo é lembrado. Eu me curvo diante de vocês. Apago-me para que possam viver mais uma vez por meio de mim, com sua riqueza e beleza.” A sensação é a de estar possuída. Depois, o lugar onde tudo acontece. Tentei torná-lo tão familiar para “vocês” quanto é para mim. Conhece os cravos-de-defunto? Sabe daquelas poças de água nas rochas, conhece a ratoeira sobre o peitoril da janela do quarto da lavanderia? Além disso, tenta-se ir mais fundo – falar do ser secreto que todos temos – reconhecer isso. Não devo dizer mais nada a respeito (Mansfield, 2025, s/p).

Ao falar do desejo de tornar o passado “tão familiar para ‘vocês’ quanto é para mim”, Mansfield exhibe uma intenção de produzir o reconhecimento da memória, como fato real, nos contos da trilogia. Trata-se, sem dúvida, de um pacto de leitura particular, estabelecido com uma pessoa própria. Uma possibilidade de atitude performática, possível dentro de uma época sem recursos para o autor fazer-se notado pela sua biografia. Mas o plural em “vocês” é sintoma de que a autora não pensava só na amiga. A carta é uma possibilidade para a explicitação de aspectos passionais da memória, enquanto que mídias como o jornal e a revista literária dão maior atenção a aspectos monumentais, como formaturas, casamentos, nascimentos de filhos.

O caso de Sylvia Plath é exemplar de uma passionalidade que estava na obra, mas que, se fosse apreendido em sua complexidade pelo leitor, colocaria a vivência da autora com a depressão e a ideação suicida em uma evidência escandalosa. Ela falava da morte em sua poesia. Mas é em um texto narrativo, em que a relação autor-narrador-personagem é mais complexa que a do autor com o eu-lírico, que Plath pôde ficcionalizar a passionalidade como fato real retido na memória. O ódio pela mãe está no romance *A redoma de vidro*, de 1963, publicado sob o pseudônimo de Victoria Lucas,



semanas antes de seu suicídio. Definido como romance-autobiográfico desde a estreia, o texto evidenciava a natureza memorialística. Mesmo Plath ainda não sendo uma autora muito conhecida, a configuração do romance já deixava transparecer elementos recorrentes na autoficção. No caso específico dela, o diário assume a condição de “garrafa lançada ao mar”, de que fala Lejeune (2008, p. 303), tanto que a autora se torna popular após a publicação daquele. Percebe-se que é um texto para um leitor futuro. Existem destaques feitos pela própria autora, para enfatizar aspectos passionais:

POR QUE NÃO SINTO QUE ELA ME AMA? O QUE ESPERO EXATAMENTE QUE SEJA O “AMOR” POR PARTE DELA? O QUE É QUE NÃO RECEBO E ME FAZ CHORAR? Creio que sempre senti que ela me usa como uma extensão de si mesma; que eu, quando cometo suicídio, ou tento, faço com que ela passe “vergonha”, sinta-se acusada. O que é verdade, claro. Trata-se de uma acusação de que seu amor foi ineficaz. (Plath, 2004, p. 519. Grifos do autor).

A falta de amor da mãe e a vergonha que esta sentiu diante da tentativa de suicídio da filha são fatos reais ficcionalizados em *A redoma de vidro*. A dureza da representação faz com que o romance também assuma a condição de garrafa lançada ao mar. O romance sobre a ideação suicida faz da autora-narradora-personagem a vítima, enquanto é a frieza de sentimentos da mãe que faz desta uma pessoa real para quem a autoficção funciona como instrumento de vingança, de quem se é objeto. O leitor do diário a reconhece no romance. Ela é dispositivo que intensifica a ideação suicida: “Isso deve deixar minha mãe atônita. Como posso ser feliz, tendo feito algo tão perigoso como seguir meu próprio coração e minha mente, apesar de seus conselhos experientes?” (Plath, 2004, p. 504). Plath também escrevia cartas em que tratava desse mesmo sentimento, sobretudo aquelas endereçadas à sua analista. Também há outras para pessoas próximas, que já sabiam de sua ideação suicida. Informá-las de que se escreve um romance é fixação de pacto de leitura, é tornar reconhecíveis nele as pessoas mencionadas nas cartas.

Uma autora brasileira que sofria com a ideação suicida, Ana Cristina César, traduziu Plath. Assim como fez com Mansfield. Também tornou a escrita de si uma garrafa lançada ao mar, para que sua literatura ganhasse leitores-ideais, caso ela concretizasse sua ideação, o que ocorreu.

A possibilidade de pactos particulares de leitura, como antecipações de recepções intencionadas, é parte não só do projeto estético como também da pulsão que leva um autor a expor biografemas ou a intimidade. Existe a intenção de que essas naturezas da narrativa elaborada sejam per-



cebidas. É um aspecto que diferencia, sem dúvida, a ficção autobiográfica da autoficção. Quando se pensa na tipologia da autoficção elaborada por Colonna, esse elemento passional pode estar ausente. O reconhecimento da natureza autobiográfica, como pacto de leitura, também pode não ocorrer naquela tipologia. Por isso, a atitude de considerar a autoficção um gênero específico, que finge ser romance, não dá conta de sua complexidade. É atitude redutora do trabalho de configuração estética. Não é só o romance que intenciona o pacto autoficcional. Contos de Mansfield e de Lispector ensinam pactos ambíguos.

Em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Theodor Adorno (2003, p. 81) fala de uma nova possibilidade de o narrador configurar-se, não mais objetivamente, como nas estéticas realistas, mas colocando-se como “eu” que assume a voz que narra e pode, portanto, comentar:

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.

O que Adorno reconhece no romance também pode ser observado em outros gêneros narrativos canonicamente considerados ficcionais, como o conto e a novela. O narrador que comenta é engajado, assume posições diante do que narra. Adorno trata a narrativa em primeira pessoa como possibilidade de encurtamento da distância estética. O leitor daquele ensaio reconhece que revelar os bastidores pode ser, para quem escreve, desvelar a natureza autobiográfica da narrativa. A casa de máquinas funciona melhor quando azeitada pelo comentário que identifica o aspecto passional contido nessa natureza. Tal passionalidade é primordial em autores de autoficção como Ernaux e Modiano. Neles, o “eu” comenta a dor e fala da própria elaboração dos textos a todo momento, já como metaficcionalidade. A atitude de comentar a obra ao final é encontrada em romances de Bernardo Kucinski e Julián Fuks, também como intensificadora da passionalidade e reificadora do pacto ambíguo.

Se esses últimos autores mencionados acima já pertencem ao fenômeno da “guinada subjetiva”, chamada por Beatriz Sarlo (2007, p. 66) de “mito da memória”, que se configura pela disseminação de narrativas memorialísticas em primeira pessoa, são parte do “retorno do autor”, autores como Mansfield, Lispector e Plath escrevem em épocas em que o desvela-



mento da natureza autobiográfica era mais limitado. Tal problema se referia tanto à desconfiança da crítica sobre o valor estético desse desvelamento, quanto aos meios de tornar os biografemas reconhecíveis em um meio literário ainda sem possibilidades midiáticas de atitude performática. A carta torna-se possibilidade de comprovação da presença do autor no narrador engajado. O comentário do narrador pode ser percebido na obra, pelo leitor da carta, como coincidindo com o do autor. Trata-se de uma identificação autor-narrador, que leva ao reconhecimento daquela também na personagem. Tal comentário pode apontar para os bastidores, como o das cartas de Mansfield e Lispector em final de carreira; pode ser passional e autodesvelador, como o das cartas de Plath. Também é perceptível nos diários. É uma possibilidade limitada de criação de um leitor-ideal presente ou futuro.

Considerações finais

A autoficção é uma estética sem determinantes hegemônicos nem entre quem a escreve nem entre quem a estuda. Dentre as inúmeras especificidades que vêm sendo objeto de atenção da teoria literária, o pacto de leitura ambíguo ainda sobressai, mesmo quando se constata que essa ambiguidade é vista de modo diverso por aqueles que consideram ou não a autoficção como gênero. O estabelecimento desse pacto como estratégia que configura a totalidade da obra literária pode ser entendido a partir das convenções adotadas por gêneros assertivos ou ficcionais, conforme observadas por Searle. Um pacto ambíguo autoficcional significa o reconhecimento de biografemas que devem ser percebidos dessa forma em obras também reconhecidas como pertencentes a gêneros canonicamente definidos como ficcionais, entre eles, romance, conto e novela. Se atualmente há possibilidades midiáticas de o leitor estar de posse de tais biografemas quando empreende a leitura de obras autoficcionais, em um passado não muito distante tal reconhecimento era limitado pela falta de mídias. Autores pouco conhecidos, estreates ou discretos não tinham suas biografias acessíveis ao leitor-comum. Sabendo-se que a autoficção trata de aspectos nem sempre biografáveis fora da narrativa literária, como acontecimentos do cotidiano ou de foro íntimo, tornar perceptível a natureza autobiográfica de uma obra poderia ser um empreendimento discreto, feito através de escritas de si, como o diário pessoal ou a carta. O diário apostava no reconhecimento da natureza autobiográfica do texto ficcional por leitores-ideais futuros; a carta procurava criar esse leitor-ideal no presente, mas focalizando pessoas próximas do autor.



Nesse sentido, as cartas de Katherine Mansfield, Clarice Lispector e Sylvia Plath exemplificam modos diferentes de estabelecimento de pactos de leitura ambíguos com pessoas próximas, capazes de reconhecer biografemas e de, ao mesmo tempo, ficar em dúvida quanto ao uso da ficção como imaginário em obras literárias das quais os autores tratam nessas mídias limitadas.

Afinal, o que se propõe aqui é problematizar as possibilidades de ampliação do conceito de autoficção a obras anteriores ao conceito, os modos pelos quais as autoras abordadas já tinham como intencionalidade um pacto ambíguo de leitura e usavam recursos diversos hoje observados na estética autoficcional.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

COLONNA, Vincent. L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature. *In: Linguistique*. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989. Français. Disponível em: <https://theses.hal.science/tel-00006609>. Acesso em: 11 jun. 2025.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. *In: NORONHA, Jovita Maria G. (Org.) Ensaios sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. *In: NORONHA, Jovita Maria G. (Org.) O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe; COLONNA, Vincent. Autoficção em cinco atos. *In: NORONHA, Jovita Maria G. (Org.) Ensaios sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Organização de Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

MANSFIELD, Katherine. Algumas cartas e páginas do diário. *In: Íbis. Literatura & Arte*. Disponível em: http://ibisliteraturaearte.com/revista/edicao_1/algumas-cartas-e-paginas-do-diario. Acesso em: 11 jun. 2025.

PLATH, Sylvia. **Os diários de Sylvia Plath. 1950-1962**. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Globo, 2004.



SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. **Cartas perto do coração**: Dois jovens escritores unidos pelo mistério da criação. 8ª ed., Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2011.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEARLE, John R. O estatuto lógico do discurso ficcional. *In*: SEARLE, John R. **Expressão e significado**: estudos da teoria dos atos de fala. Tradução de Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luíza Marcondes Garcia. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002.



Entre os mortos, recolher a escrita: processos criativos e escrita de mulheres

Among the dead, collecting writing: creative processes and women's writings

Jocelaine Oliveira dos Santos¹

Resumo: A presente discussão enseja contribuir com algumas reflexões em torno da escrita de mulheres, sobretudo latino-americanas e brasileiras, a partir das práticas de comunidade, necroescrita e de desapropriação enquanto elementos constituintes dos processos de criação de suas obras e tensionamento do cânone. Da necessidade insistente de seguir e “desencastelar a autoria” – marcadamente branca, cisheteronormativa, masculina – penso que é preciso retomar a força do “substrato comunitário de toda escrita”, como teoriza Cristina Rivera Garza (2024), para articular esse substrato à escrita de mulheres que, como palimpsestos, se tece nesse espaço onde há “pequenas zonas da realidade que só nós podemos nomear.” (Montero, 2024). Numa articulação que restitua à literatura como possibilidade, mesmo que longínqua, de nos levar pela mão para longe da indolência e da confirmação do estado das coisas, partiremos de uma costura-reflexiva entre várias escritoras que se debruçaram a pensar a escrita como uma prática do ser-em-comum no século XXI.

Palavras-chave: Processos Criativos. Escrita de Mulheres. Literatura Latino-Americana e Brasileira.

Abstract: The present discussion seeks to contribute with some reflections on women’s writing – particularly that of Latin American and Brazilian women – through the lenses of communal practices, necrowriting, and dispossession as constitutive elements in the creative processes of their works and in the tensioning of the literary canon. Faced with the persistent need to continue and to “dethrone authorship” – markedly white, cisheteronormative, and male – I believe it is essential to reclaim the power of the “communal substrate of all writing,” as theorized by Cristina Rivera Garza (2024), in order to articulate this substrate with the writing of women who, like palimpsests, are woven in that space where “small zones of reality exist that only we can name” (Montero, 2024). In an articulation that restores to literature the possibility – however distant – of taking us by the hand and leading us away from indolence and the confirmation of the status quo, we will begin with a reflective weaving of various women writers who have devoted themselves to thinking of writing as a practice of being-in-common in the 21st century.

KEYWORDS: Creative Processes. Women’s Writing. Latin American and Brazilian Literature.

¹ Doutora em Ciências Sociais (UNISINOS) e Mestre em Letras (UFS). Professora de Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas do Instituto Federal de Sergipe (IFS). Vice-Líder do Grupo de Pesquisa em Estudos de Texto, Leitura e Linguagem – GETELL (IFS) e membro do Grupo de Estudos de Literatura e Cultura – GELIC (UFS). E-mail: jocelaine.santos@ifs.edu.br. [ORCID](https://orcid.org/)



Em memória de Bruna Oliveira da Silva, 28, encontrada morta após desaparecer no bairro de Itaquera, na zona leste de São Paulo, enquanto escrevia esse texto, em abril de 2025².

Em torno da crítica literária feminista, escrita de mulheres, dissidências e atravessamentos de leitura, inicio este texto andando pelo litoral sinuoso do estético, do político e do social que me permite encontrar o texto literário em um duplo movimento articulatório, entre a ficção e a teoria. Pretendo misturar alquimicamente as ideias de várias autoras lidas nos últimos anos, como Verônica Gago, Rita Segato, Glória Anzaldúa, Camila Sosa Villada, Florencia Garramuño, Betina Gonzalez, Tamara Kamenszain, Rosa Monteiro, val flores, para chegar a um gesto implicado de leitura dos textos de Cristina Rivera Garza, *O invencível verão de Liliana* (2023) e *Os mortos indóceis* (2024), e de Tatiana Salem Levy, *Melhor não contar* (2024). Disso, e enfim, às minhas próprias misturas para me situar e escrever “em um espaço de cinzas, ali onde poesia, teoria e prática se pulverizam, como uma sedutora provocação a praticar um pensamento fronteiriço, promíscuo, poroso”, no dizer de val flores em *A intimidade do procedimento – escrita, lesbiana, sul como prática de si* (2022). Um gesto de contágio, portanto.

Contágio que se faz também como ato de transgressão a partir de uma escrita que margeia experiências e símbolos culturalmente sólidos, enquanto equilibra-se entre duas vozes: àquela silenciada e insistentemente borrada pelo cânone; àquela dominante, marcada pelo discurso falocêntrico – ambas, de algum modo, para compor outra voz em um gesto de “dar resposta aos silêncios.” (Guardia, 2013, p. 34). Nesta amálgama, a escrita de mulheres emerge e (re)constrói a própria dicção para reinventar histórias individuais como parte de um estar-junto-no-mundo, e nisso incluo a mim e minha leitura-costura, como possibilidade de devolução de nós, “tanto de um passado que nos foi negado, no qual fomos deformadas, quanto para estabelecer condições de autonomia subjetiva. [...] se a literatura nos roubou de nós, será pela literatura que nos encontraremos.” (Lousa e Brito, 2023, p. 136).

Os corpos que narram

A escrita de mulheres tem nos mostrado a urgência de interpelar, criticar e reinterpretar os discursos hegemônicos buscando construir um espaço simbólico e de pesquisa indisciplinar, que exige inclusive a revisão de nos-

² “Corpo da aluna da USP é sepultado em SP, ‘Morreu como mais temia’, diz mãe.” Disponível em <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2025/04/19/estudante-usp-morte-velorio.htm>. Acesso em 19 abr. 2024.



sas caixas de ferramentas analíticas, provocação que retomo de Rita Segato (2021) Nisso, proponho o imperativo: articular processos criativos e escrita de mulheres a partir de uma torção que inclusive está no título – *entre os mortos, recolher a escrita*.

Parto da escrita de mulheres como um ato que é sobretudo ação que pode nos retirar da solidão (o que fica depois que ficam os mortos, para além dos ossos, dor e lembrança?), rumo à solidariedade (recolher como ato solidário para a partilha posterior), e isso significa, antes de tudo, declinar da ideia do sublime autoria para adentrar o terreno da comunalidade que nos encaminha a uma epistemologia do não-saber (Negróni, 2023), perlaborativo diante do mundo e do que dele se impõe.

Isso significa não somente passar em revista temas, estruturas, construções estéticas, conceitos teóricos, mas sobretudo operar com a linguagem nas frestas, inaugurando uma língua nova ou pressionando por um deslocamento na língua (Figueiredo, 2020) e uma nova prática de escrita quando pensamos a literatura produzida por mulheres, sobretudo brasileiras e latino-americanas. É Anzaldúa (2021) que vai dizer a todas nós, mulheres latinas, que não esperemos por um teto todo nosso. Que escrevamos! E nisso cito-a: “escreva na cozinha. Escreva no ônibus ou na fila da assistência social, no trabalho ou entre as refeições, entre o sono e a caminhada. (...)” sobretudo porque o ato de escrever “é um ato de fazer alma (...)” (p. 52). E fazer alma enquanto possibilidade coletiva, afinal, como práticas políticas, em que escrita e leitura inauguram um exercício de inacabamento, “reconhece-se a linguagem como trabalho (que se) concentra em tornar visíveis as diferentes formas de trabalho coletivo que estruturam um texto, constituindo-o” (Garza, 2024, p. 96).

Foi ao lado destas mulheres e em torno da escrita delas que entendi: as práticas de comunalidade e de desapropriação da autoria podem ser os processos centrais da criação de suas obras, por meio do tensionamento do cânone e do intenso diálogo com as realidades que nos atravessam. É um gesto de leitura-escrita-leitura ou escrita-leitura-escrita que, insisto, nos permite uma articulação borrosa, que pode restituir à Literatura a possibilidade de nos levar pela mão para longe da indolência e da confirmação do estado das coisas, sobretudo quando pensamos em todas as mortes, objetivas e subjetivas, a que nós mulheres nos encostamos ao longo da vida.

Surge daí a necessidade insistente de seguir por “desencastelar a autoria” – marcadamente branca, masculina, cisheteronormativa ainda hoje³. Por isso, vou até a teoria de Cristina Rivera Garza para que possamos re-

³ Ver o estudo de Porto e Picolotto (2019).



tomar a força do “substrato comunitário de toda escrita” (Garza, 2024, p. 96), este substrato da escrita de mulheres que se tece num espaço onde há “pequenas zonas da realidade que só nós podemos nomear.” como diria Rosa Montero (2024). Parto dessa costura-reflexiva entre escritoras que se debruçaram a pensar a escrita como uma prática do ser-em-comum, especialmente Tatiana Salem Levy em sua obra *Melhor não contar* (2024) e a própria Cristina Rivera Garza em *O invencível verão de Liliana* (2022) e *Os mortos indóceis* (2024). Não o consigo fazer de outra forma, pois, enquanto mulher, latino-americana, mesmo revestida de inúmeros privilégios (sou branca, classe média, cis-hétero, com emprego estável e formação acadêmica de 3º grau), a história de violência contra Liliana é de alguma, ou de muitas formas, a minha também. A história de violência contada por Salem Levy é minha também. Muito minha.

Quando Rivera Garza encerra o livro dedicado a sua irmã, Liliana, nos lembra que diante da impossibilidade factual de revê-la, assassinada cruelmente, a escrita emerge como espaço de contorno de algo indizível da experiência, do trauma, do sujeito frente à própria opacidade e seu horror. Depois de experienciar múltiplas formas de violência de gênero, em um feminicídio seguido de estupro que vitimou Liliana, Cristina adentrará o silêncio cruzado que paira sobre tudo o que fica depois de uma tragédia para, em um tempo outro, 30 anos depois, nos permitir o encontro com esse livro que fala a partir da própria Liliana, compondo mosaicos com os vestígios que ela deixou para trás, e não apenas sobre ela. Fala por tantas mulheres, irmanadas que somos pelas violências, mas não reduzidas a elas. A virada de Garza e que vejo tantas outras mulheres que estão escrevendo no/o contemporâneo é: apesar de, escrevamos para além de⁴.

Cristina, em *O Invencível* (2022) parte da morte e dos arquivos deixados por sua irmã para compor a arqueologia de uma história que é também sua e de sua vida: 30 anos depois do assassinato brutal de Liliana Rivera Garza, pelo então namorado, Cristina abre as caixas intocadas num canto da casa. Busca o processo, jornais da época, relatos, pessoas, amigos, pedaços de papel deixados por Liliana, fragmentos de tudo aquilo que ficou. Linhas esparsas que ficam em suspensão diante da violência, “peças de um quebra-cabeça muito complexo que nunca vou conseguir montar.” (Garza, 2022, p. 193). Liliana, a irmã, era um arquivista de si mesma, uma colecionadora de pequenezas como quase toda adolescente, de cartas escritas com sua letra e que Cristina faz questão de refazer para fazer ouvir a voz de Liliana, “típicas notas breves

⁴ Ver Santos (2023).



(...) Mais do que um diagnóstico, uma impressão do presente. (...) Muitas garotas escreveram esse tipo de recado, e muitas mais o farão, mas Lilita guardava todos eles. Essa era a diferença. Sua diferença. A ânsia de escrever e a ânsia de arquivar surgiram ao mesmo tempo.” (Garza, 2022, p. 70).

Um tempo depois, chego a essa mesma reflexão quando encontro o último livro de Tatiana Salem Levy, *Melhor não contar* (2024). Salem Levy, que antes havia se debruçado sobre a violência sofrida pela amiga, em *Vista Chinesa* (2014), agora mergulha no imperativo do contar, do dizer, sobre o próprio abuso, mesmo quando há reiteradas vezes o conselho de que é melhor não contar, daí deriva o título, em um evidente gesto transgressor, inserindo o texto literário como parte dessa rede de significações culturais que incidem sobre as vítimas de violência de gênero pedindo pelo seu silêncio. Mas é preciso retomar que “escritoras fabulam, se reinventam e sobretudo transgridem a ordem vigente, porque escrever já é uma forma de transgressão.” (Figueiredo, 2020, p. 97).

Ao mesmo tempo, Tatiana o faz em coro, compondo em seu livro também um mosaico-palimpsesto que envolve a busca pelo diário da mãe, por anotações, referências, livros, cartas, ou seja, tudo aqui que de alguma forma possibilita a criação de um texto híbrido, borrador das fronteiras clássicas do que se espera de um romance (?). Por isso, insisto, alinhavada ao pensamento de Eurídice Figueiredo, em seu *Mulheres ao Espelho* (2013) que:

Ao tomar a palavra, e mais do que isso, escrever essa palavra – portanto, entrar no domínio reservado aos homens –, as escritoras subvertem a ordem masculina do mundo e instauram uma nova ordem, uma ordem em que a mulher fala de si, de seu corpo, de seus sentimentos, de suas angústias. A escrita se apresenta como um novo combate: luta com as palavras, com a censura interna, com o público que reage diferentemente diante de um texto escrito por um homem ou uma mulher (p. 88).

Melhor não contar, publicado em 2024, também se debruça sobre o complexo quebra-cabeça que é feito da vida de quem experimenta um abuso sexual, um assédio, uma violência dentro de sua própria casa. Mesmo quando há o eco insistente, conta-se. Leio esse título e lembro o dia em que ao ir até a venda da esquina de minha casa, talvez com 7 ou 8 anos, escutei de um homem desconhecido que o sorvete que eu estava tomando tinha sorte de ser chupado assim. Ou quando insistentemente sobre o meu corpo ainda infantil pairavam olhares maliciosos de quem deseja o que ainda está em vias de acontecer. Melhor não contar. Aconteceu? Imaginei? Matar



antes. Tomar posse depois. Ou quando, ou quando. Ou vice e versa. E no entanto e no entanto⁵, como diria Kamenszain, sigo, como elas, as memórias, as histórias e seus desdobramentos narrativos possíveis diante dos traumas.

É isso que a obra de Levy operou em meu gesto de leitura ao compor a violência que aquela narradora, que é ela também, com então 10 anos, vive na borda da piscina quando seu busto nu de criança chama a atenção do padrasto famoso que a desenha como uma mulher com seios, inaugurando uma invasão de corpo que irá se perpetuar em muitas etapas da vida dela. Agora, aos 45 anos, a narradora-autora escreve, depois do corpo morto da mãe, escrutinando os diários deixados por ela, compondo um caleidoscópio narrativo em que suas memórias se misturam às da mãe e às anotações dela ao longo da vida. Fragmentos que remontam o abuso inaugural, os abortos, a violência cometida pelo padrasto insistentemente ao longo da vida, e as mortes femininas que a cercam, como a da própria mãe e da irmã mais velha, traumas também balizadores de sua escrita.

Isso aconteceu com a vida da narradora? Essa é a vida de Levy? A minha história aconteceu? E isso importa? O livro de Tatiana Salem Levy irá fundo nessas perguntas. Se a certeza dos assédios sofridos pela narradora de *Melhor não contar* paira sobre nós, os efeitos e os desdobramentos disso se manifestam como experiências de corpo que irão ordenar toda a vida dessa mulher que escreve sobre o trauma sem espetacularizá-lo.

Tanto ela quanto Garza dizem: são muitos os mortos, mesmo quando vivos, e não se trata mais de contá-los, é preciso de algum modo avançar, quem sabe, “Cartografar as violências a partir de uma conexão orgânica sem perder de vista a singularidade de como se produz o nexos entre cada uma” para então, quem sabe, “produzir uma linguagem que vai além de catalogar as mulheres como vítimas.” (Gago, 2020, p. 20). Cartografar e não catalogar. Avançar.

E este avanço cartográfico significa também sair do confinamento histórico de um suposto regime de verdade sobre a violência de gênero rumo à escrita, uma escrita capaz de romper a mensagem colonial que produz, reiteradas vezes, de inúmeras formas e com estratégias cada vez mais refinadas o lugar de silenciamento possível às vítimas e sua revitimização neste sistema. Na perspectiva da crítica feminista, a escrita das mulheres fabula para romper a insistente lógica da vítima perfeita para operar o devir e o processo de desejo: e se escutássemos as vítimas, margeando o sistema colonial de gênero, o que elas nos diriam? O que elas nos contariam? Seria possível

⁵ Referência à obra de Tamara Kamenszain, *Garotas em Tempos Suspensos* (2022), poema-ensaio/ensaio poético centrado na escrita de mulheres, no cânone e seus desdobramentos, cuja repetição *E no entanto, e no entanto* acompanha a reflexão.



responder de alguma forma a aflitiva pergunta “por que nos matam”? (Gago, 2020)? Nomear, assim como fizemos com a recente incorporação da palavra feminicídio em nosso vocabulário ordinário, emerge como potência de agir, de existir, de quem saber resistir.

E não é sobre isso também a Literatura? Essa mistura que irrompe fronteira do texto e inaugura algo da leitura em nós? Algo no social? Assim como Garza, Salem Levy está pela via da escrita contornando seus próprios traumas e escrever emerge como possibilidade. O que resta de nós quando resta um nós ou o que fazer com tudo o que resta de nós ou o que fazer com o que fizeram de nós? Talvez, crer que a “A escrita se faz naquilo que se perde. Ou no que resta da perda. No excesso.” (Levy, 2024, p. 96).

É pelo excesso também que Garza nos convoca, em seu outro livro, agora um de não-ficção (e essa divisão faz sentido?), *Os mortos indóceis: necroescritas e desapropriação* (2024), a questionar o papel da escrita frente ao horror, do escritor diante do horrorismo cotidiano, conceito que toma de empréstimo de Cavarero⁶ para pensar a precariedade da vida em países em que a violência colonial de gênero segue se espraiando, sobretudo pelos corpos femininos e feminizados.

Como escrever rodeada de mortos? – é uma de suas questões dorsais. E nos diz ela que daí urge o retorno à escrita comunal, aquela do ser-em-comum, sempre plural. Como uma ética operadora de fissuras frente às manifestações dessubjetivadoras, como a violência de gênero, em um ato de retomada do humano perdido pela e na tragédia. Para ela, não é escrever do horror para convertê-lo em eixo temático e centro narrativo. Trata-se, antes, de uma reflexão sobre a escrita enquanto exercício de um saber conduzir-se frente ao horror e questioná-lo, saber fazer algo com ele quando o vemos frente a frente, e quem sabe assim, retornar à assembleia de leitura, somente possível quando entendemos que não há solidão nas práticas comunitárias em torno do livro.

O escritor sairia assim de sua torre de marfim (inclusive, segundo Garza, devendo andar pela assembleia de leitura) e operaria como um correspondente de guerra, um legista, dividido entre a experiência da dor, do horror e do duelo, e o questionamento acerca do legado desta violência para a humanidade. É, de alguma forma, o papel que a literatura pode assumir, uma vez que “ainda que o real não possa ser representado porque o real e a linguagem pertencem a ordens diferentes, a literatura aceita o desafio de realizar o impossível.” (Figueiredo, 2020, p. 12).

⁶ Ver Cavarero (2009).



Nestas fissuras, o conceito de corpo-território da argentina Verónica Gago (2019) também nos possibilita pensar o corpo feminino como um campo de batalha já que, para a teórica, há uma guerra no e contra os corpos de mulheres, cis e trans, e as violências impetradas sobre eles são uma continuidade de uma política de colonização tão solidamente sedimentada. Usar esse conceito articulatório nos ajuda a perceber como a violência cometida sobre o corpo de uma mulher não aponta para o individual: ali se produz uma mensagem coletiva que, ao mesmo tempo que massacra subjetividades, tem potencial produtor de alianças incontornáveis. E é sobre essas alianças pela via da literatura que chegamos à possibilidade de construir outros mundos habitáveis.

Pensar, então, a escrita de mulheres na chave da desapropriação (Garza, 2024) nos leva à seguinte premissa: se é sobre os corpos coletivos que as violências individuais agem e atuam em prol da domesticação de gênero, inscrevendo sobre os corpos-territórios os intertextos morais (Gomes, 2021) sob os quais o patriarcado se mantém e perversamente se atualiza, é pela escrita comunalista e expropriada e pela ética da desapropriação que se pode vislumbrar outros mundos. Como uma prática crítica e comunitária, arriscada e aberta, imaginativa, imiscuída em processos criativos que não apagam os andaimes constitutivos de cada texto, poderão se construir “horizontes para o futuro em que a escrita se encontre com a assembleia e possa contribuir com o bem-comum.” (Garza, 2024, p. 111).

Assim, a ideia de necroescritura, a partir da poética da desapropriação, cunhada por Garza, passa a ser um operador conceitual para entender a construção simbólica do mundo. Ao mesmo tempo, nos possibilita compreender a emergência de textos produzidos em condições específicas de precariedade e vulnerabilidade, típicas do capitalismo em suas práticas de biopoder:

O que significa escrever hoje nesse contexto? Quais são os desafios que o exercício da escrita enfrenta em um meio onde a precariedade do trabalho e mortes horríveis são a matéria-prima do dia-a-dia? Quais são os diálogos estéticos e éticos que nos impõe o ato de escrever, literalmente, cercado de mortos? (...) Se a escrita pretende ser crítica do estado das coisas, como é possível, através da escrita, dismantellar a gramática do poder predatório do neoliberalismo exacerbado e suas mortais máquinas de guerra? (...) É por isso que ganham relevância crítica certos processos de escrita eminentemente dialógicos, nos quais o império da autoria, como produtora de sentido, se deslocou de forma radical da unicidade do autor para função do leitor, que, em vez de apropriar-se do material do mundo que é outro, se desapropria. A essa prática, re-



alizada em condições de extrema mortalidade e em suportes que vão desde o papel até a tela digital, dou o nome de *necroescrita* neste livro. A poética que a sustenta sem propriedade, ou que desafia constantemente o conceito e a prática da propriedade, mas em uma interdependência mútua com a linguagem, chamo de *desapropriação* (Garza, 2024, p. 23-25).

Pela necroescrita e pela desapropriação, em *O invencível*, são os vestígios de Liliana, após a sua morte, que passam a ser recolhido, por aquela que ficou pra trás, sua irmã, Cristina. Recolher os mortos pela escrita exige um comprometimento que rompe com a pura invenção literária e com a contagem dos corpos. Avança, sobretudo, na reformulação da própria categoria de realidade, assumindo uma posição diaspórica frente ao cânone literário. É preciso, portanto, assumir esse luto, esses mortos como articuladores do próprio fazer literário.

Os corpos que recolhem

Em seu *Melhor não contar*, Salem também costura as cartas, os diários de sua mãe com os relatos da própria vida, com fragmentos de suas leituras e tudo aquilo que a constitui enquanto mulher no mundo. Usando recursos similares, ambas as obras nos dizem do luto, dos mortos e de como recolher algo de si quando nada mais resta: “Era preciso que estivessem todos mortos para eu escrever? (...) Quanta coragem é preciso para se tornar mulher? Quantas vezes ao longo de uma vida nos tornamos mulheres?” (Levy, 2024, p. 145).

De algum modo são essas reflexões que Salem Levy também nos propõe a partir de seu relato de desapropriação e da sua questão: “quanto trabalho, individual e coletivo é preciso para que a escrita se aproxime dos acontecimentos?” (Levy, 2024, p. 18) É, portanto, uma ética da escrita que possibilitaria formas de recuperação da subjetividade que interessam à Garza e à Levy, a mim, e a tantas mulheres que escrevem hoje desde a América-Latina e do Sul Global, entendido aqui não como uma identidade espacial e geograficamente situada unificadora, mas como um posicionamento que carrega uma “história de subordinações e conquistas, assim como uma ferrenha disposição batalhante de resistências” (val flores, 2022).

Hoje, escritores e sobretudo escritoras do Sul Global partem dessas violências para repensar a própria literatura e seu papel na edificação de outros modos de narrar, outras formas de fabular e constituir narrativas que



irão possibilitar alargamento nas vias do simbólico, inaugurando frestas intersubjetivas pelo literário. Alianças aos avanços das lutas feministas, escritoras da América Latina e do Brasil vão edificando possibilidades de construção de outros imaginários coletivos, inclusive pela releitura da conquista das Américas, afinal, de algum modo, é “nossa responsabilidade recuperar os mundos perdidos pela história.” (Navarro, 2010, p. 88).

Híbridas e fora das fronteiras categoriais da crítica literária tradicional (autobiografia? Autoficção? Romance documental? Ensaio? Ficção teórica? Escrita documental? Literatura Pós-autônomas?), são obras que nos convidam a “retomar os fios, fazer pequenos nós, suturar a memória e seguir.” (Segato, 2021). Inaugurar, assim, quadros críticos inéditos para a compreensão destas obras recentes que expõem a violência sobre os corpos e as subjetividades subalternizadas, como os corpos femininos e feminizados, através de procedimentos literários experimentais.

Pela corda bamba anavalhada do Contemporâneo que nos apresenta cotidianamente os pontos cegos da crítica moderna (Pedrosa, 2018), estamos diante de textos híbridos que desafiam e deslocam a própria noção de narrativa, problematizando o estatuto da ficção. Observa-se, portanto, a mudança nas formas de fazer literatura na América Latina, sobretudo pós anos 70, com um desfoque na representação (sobretudo a direta ou totalizante) para uma profunda exploração de fragmentos do real.

Nessa mistura e nessa combinação, como procedimentos para uma construção proliferante, a escrita pressiona os limites dos gêneros e produz textos fortemente híbridos. Mas se trata de uma hibridez que não se manifesta só na mistura de diferentes modalidades discursivas, mas que chega a pressionar inclusive – os limites da literatura para situá-la num campo expandido no qual a distinção entre literatura e vida, personagens e sujeitos, narradores e eu parece se tornar irrelevante (Garramuño, 2012, p. 30).

Desafia-se hierarquias canônicas e abrem-se novos espaços e modos de narrar que nos apresentam “a arte enquanto suporte de experiências, longe da ideia de objeto de culto.” (Garramuño, 2012, p. 35), nos indicando, nesta toada, que a produção contemporânea, sobretudo de mulheres, pressiona a própria crítica na elaboração de novas ferramentas teóricas que, sustento, são construídas no encontro com o texto.

Assim, enquanto crítica, abre-se com o contemporâneo a dimensão da ausência de ferramentas para ler e interpretar o presente e o que ele produz, sobretudo quando entendemos a escrita híbrida de obras que desafiam



hierarquias e abrem espaços para novas formas de contar histórias. É uma literatura menos preocupada em fazer parte, integrar ou até mesmo interagir com o cânone. O que se revela é um intenso interesse em fazer borda e capturar o real em sua complexidade caótica, ou como nos afirma

da escrita como puro devir, que não só desarma a ideia de obra, mas frequentemente se dirige, inclusive de maneira explícita, a um questionamento da possibilidade de emoldurar ou de conter em uma obra a pura intensidade que a escrita, enquanto escrita de uma experiência, pretende registrar. A escrita aparece mais próxima de uma ideia de organismo vivo, irracional, que respira, do que de uma construção acabada ou de um objeto concluído que seria exposto, incólume e soberano, diante do olhar dos outros (Garramuño, 2012, p. 27-30).

Talvez seja o momento do necessário movimento de ficcionalização teórica, ou um duplo movimento de fricção, um motor de toda a leitura e de toda a escrita, algo que nos corta e nos leva para outro lugar, talvez um desejo de escrever, de dizer como o que emerge para mim neste instante, especialmente quando estamos diante de abusos sofridos pelas mulheres que seguem se espraiando numa relação de nunca cessar. A literatura poderia ser esse ato estético-político potente que pode nos tirar da torpeza dos dias? Essa mistura que irrompe qualquer fronteira teórica e inaugura algo da leitura em nós? Para nós mulheres é preciso, portanto, escrever em outra língua que possa nos ajudar a modular expectativas outras para rasurar algo na matriz colonial de poder e gênero, ou como nos assinala mais uma vez a professora argentina Florência Garramuño (2012) avançar para “uma literatura que trabalhe com os restos do real”, migalhas que recolhemos com o nosso corpo enquanto nos encostamos à literatura. E disso fazer emergir também uma crítica corporificada, afinal o corpo “é lugar de inscrições, produções e constituições políticas, culturais e geográficas.” (Figueiredo, 2020, p. 25).

É o que, advogo, o conceito articulatório da necroescrita fornece pela presença da materialidade dos textos literários, bem como pela produção do presente a partir da memória coletiva de todas nós mulheres. Fundamental, já que faz operar o limite da representação e do trabalho artístico criativo. Conceito que se constitui como elo interessante para pensarmos a intersecção entre escrita e violência, entre processos criativos e escrita de mulheres.

Escrevo para desvelar a cena da piscina, mas também para apagá-la. Não de sua existência nem da minha memória, mas do meu desejo. Se eu tirar a cena de dentro de mim, se eu a expuser para



os outros, pode ser que ela deixe de me atormentar. Sempre me pergunto se uma cena, ao ser materializada em escrita, levada para fora, continua do lado de dentro como se apenas tivesse sido duplicada, ou se, pelo contrário, se desdobra e se distancia da origem. O que, em outras palavras, é o mesmo que perguntar se a escrita cura (Levy, 2024, p. 125).

Considerações finais

Encontraram hoje, 19 de abril, enquanto escrevo, o corpo de Bruna, desaparecida há menos de uma semana e a quem dedico esse texto. A matéria descreve com trivialidade os últimos passos dela, assim como vi, repetidas vezes, o percurso que Vitória fez, outra de nós, antes de ser assassinada em fevereiro de 2024⁷. Assim como, assim como, em diálogo com o estribilho de Kamenzain. Faço um convite para que se juntem a mim de algum modo, já que estou com elas, irmanada, e a distância que nos separa é muito pouca. Escrever para contornar, escrever para superar, escrever para constituir, por fim, uma experiência coletiva de pertencimento mútuo, escrevendo com e não sobre os mortos.

E nisso talvez resida algum poder. O poder da literatura de não deixar que esses corpos fiquem esquecidos. O poder de possibilitar a escuta de vozes sistematicamente silenciadas, simbolicamente inscritas na cultura como números em anuários e atlas de violência. O poder da escrita de mulheres e de “vozes que emergem do silêncio para desenhar novos mapas discursivos na reconstrução da memória e da ficção, o que também significa linguagem própria, um espaço de liberação, de reconhecimento de si mesmas e de redefinição.” (Guardia, 2013, p. 15).

O poder de operar pequenas fissuras nas sólidas bases do patriarcado, afinal quando escutamos mulheres que dizem de si, quando nos aliançamos às mortas que o sistema desova em crimes cada vez mais perversos e notícias cada vez mais sensacionalistas, nos é dada a possibilidade de complexificar a tão naturalizada violência de gênero. Nos é dada alguma potência de agir, colocando em cada uma, um rosto, uma história, uma voz.

Garza reforça esse convite quando vai escrever sobre a irmã. Levy reforça esse convite quando escreve de si num movimento articulatório entre tantas mulheres que a ajudam a contar, apesar da brutal insistência do *me-lhor não contar*. Assim, reforço minha proposta de uma escrita atravessada

⁷ Caso Vitória: o que falta esclarecer para o fim do inquérito. Disponível em <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/sudeste/sp/caso-vitoria-o-que-falta-esclarecer-para-o-fim-do-inquerito>. Acesso em: 19 abr. 2025.



por um projeto estético multifacetado como tenho pesquisado nas escritoras latino-americanas (Santos, 2022).

A necroescrita está presente em diversas obras e nos convida a repensarmos as fronteiras da literatura, da autoficção e do projeto político-estético de cada autora que toca na doença social da violência contra a mulher. Uma epidemia silenciada durante anos pela sociedade moderna, mesmo em tempo de legislação que pune esses crimes, a relativização da gravidade dos abusos como relata Tatiana e outras é o mais comum, ainda.

Para além da reiteração, da revitimização e relativização das histórias de mulheres que sofrem violência de gênero, estamos diante de livros que, por mais duras que sejam as histórias, apontam para o que ficou, para os fragmentos do real e da vida de cada uma, daquilo que podemos recolher sobre nós mesmas à medida que recompomos narrativas. É também no campo literário que temas que pulsam revolta, indignação, contestação e luta contra os discursos misóginos podem se espalhar. É pelo meu corpo encostado ao de Bruna, Liliana, Tatiana, Cristina e tantas e tantas que espero operar, quem sabe, alianças em estado de potência.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios**. Tradução: Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: Bolha, 2021.

CAVARERO, Adriana. **Horrorismo**: Nombrando la violencia contemporanea. Anthropos Editorial. Mexico: Universidad Autonoma Metropolitana-Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanidades, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao Espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**: leituras transversais de escritoras brasileiras. Porto Alegre: Zouk, 2020.

GAGO, Verónica. **A potência feminista ou o desejo de mudar tudo**. Tradução: Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca**: literatura e desencanto. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GARZA, Cristina Rivera. **Os mortos indóceis**: necroescritas e desapropriação. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2024.

GARZA, Cristina Rivera. **O invencível verão de Liliana**. Tradução Silvia Massimi. Belo Horizonte: Autêntica Contemporânea, 2022.



GOMES, C. M. (2021). O corpo feminino como intertexto moral do feminicídio. **FronteiraZ**. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura e Crítica Literária (26), 150-164. DOI: <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2021i26p150-164>. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/53384>. Acesso em: 21 ago. 2025.

GUARDIA, Sara Beatriz. Literatura e escrita feminina na América Latina. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 18, p. 15-44, 2013. DOI: 10.5007/2175-7917.2013v18nesp1p15. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013>. Acesso em: 21 ago. 2025.

LEVY, Tatiana Salem. **Melhor não contar**. São Paulo: Todavia, 2024.

LOUSA, P. L. e, & BRITO, T. C. de. Autoria, Autoridade: Questões sobre a escrita de mulheres. **Revista Criação & Crítica**, 36, 133-155. 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i36p133-155>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/212462>. Acesso em: 21 ago. 2025.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Tradução Paloma Vidal. São Paulo: Todavia, 2024.

NAVARRO, Márcia Hoppe. A invenção da América e a questão de gênero. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org). **Sob o signo do presente: intervenções comparatistas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 87-103.

NEGRONI, María. **O coração do dano**. Tradução Paloma Vidal. São Paulo: Poente, 2023.

PEDROSA, Célia (et al). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PORTO, A. P. T., & PICOLOTTO, E. B. (2019). Perfil dos autores premiados na categoria Romance do Prêmio Jabuti. **Navegações**, 12(1), e27728. DOI: <https://doi.org/10.15448/1983-4276.2019.1.27728>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/navegacoes/article/view/27728>. Acesso em: 21 ago. 2025.

SANTOS, Jocelaine. Do feminicídio à escritura em Cristina Rivera Garza. **Entrelaces: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFC**. Dossiê Literatura, Feminicídio e Genocídio. V. 14, Nº 1, JAN.-JUL. p. 39-51. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/entrelaces/issue/view/1557>. Acesso em: 21 ago. 2025.

SANTOS, Jocelaine (org). Por que escrevem as mulheres e as representações do corpo-mulher. **Revista Fórum Identidades** (Recurso Eletrônico). Ano 17, V. 38, nº 01, jul.-dez. de 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/v38p7>. Acesso em: 21 ago. 2025.

SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

FLORES, val. **A intimidade do procedimento**: escrita, lesbiana, sul como prática de si. Lisboa: Greta edições, 2022.



Fantasma, vampiros e as crises capitalistas: interseções entre literatura gótica e economia nos séculos XVIII e XIX

Ghosts, vampires, and capitalist crises: intersections between Gothic literature and Economics in the 18th and 19th centuries


Daniel Serravalle de Sá¹

Resumo: Este artigo investiga as transformações sociais e culturais na Grã-Bretanha dos séculos XVIII e XIX, tomando o romance gótico inglês como um prisma para examinar as complexas interações entre Literatura e Economia. A discussão será guiada pelo princípio de que o discurso econômico do período articulou elementos estéticos e narrativos preexistentes para dar forma às suas teorias sobre mercado, valor e crise (Moretti, 1982; Jameson, 1995; Houston, 2005; Puglia 2008). A pesquisa enfatiza a análise formal e cultural, explorando como a ficção gótica em geral, e o romance *Drácula* (1897), em particular, não apenas refletiu, mas também moldou as ansiedades do capitalismo liberal emergente. Ao tratar o texto literário como uma prática discursiva interdisciplinar inserida em estruturas sócio-históricas mais amplas, o artigo busca examinar, de modo mais específico, como o gótico literário mediou os medos econômicos e sociais de sua época, revelando tensões ideológicas ligadas à industrialização, instabilidade financeira e conflitos de classe.

Palavras-chave: Literatura gótica. Discurso econômico. Capitalismo liberal. Transformação social. Interdisciplinaridade.

Abstract: This article investigates the social and cultural transformations in eighteenth- and nineteenth-century Britain, using the English Gothic novel as a prism to examine the complex interactions between Literature and Economics. The discussion is guided by the principle that the economic discourse of the period drew upon preexisting aesthetic and narrative elements to shape its theories on market, value, and crisis (Moretti, 1982; Jameson, 1995; Houston, 2005; Puglia, 2008). The research emphasizes both formal and cultural analysis, exploring how Gothic fiction in general – and *Dracula* (1897) in particular – not only reflected but also shaped the anxieties of emerging liberal capitalism. By treating the literary text as an interdisciplinary discursive practice embedded in broader sociohistorical structures, the article seeks to examine more specifically how literary Gothic mediated the economic and social fears of its time, revealing ideological tensions linked to industrialization, financial instability, and class conflict.

Keywords: Gothic literature. Economic discourse. Liberal capitalism. Social transformation. Interdisciplinarity.

¹ Professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina. Professor permanente do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH/UFSC). E-mail: d.serravalle@ufsc.br. 



As interseções entre Literatura e Economia ainda são pouco exploradas no meio acadêmico. Esse cenário decorre, em grande parte, das tradicionais divisões disciplinares, das diferenças metodológicas e dos desafios próprios da pesquisa interdisciplinar. Enquanto a Economia prioriza modelos quantitativos e análises mercadológicas, muitas vezes deixando de lado a diversidade das relações culturais e das dinâmicas sociais, a Literatura concentra-se nas complexidades de uma existência ética por meio de construções estéticas, frequentemente sem abordar as bases econômicas que influenciam tais dimensões.

Apesar das dificuldades metodológicas e da resistência em submeter a riqueza literária a esquemas analíticos, observa-se que a Grã-Bretanha dos séculos XVIII e XIX testemunhou um diálogo profícuo entre Literatura e Economia. Nesse período, obras literárias funcionaram como fontes de imagens e alegorias que possivelmente dialogaram com a formulação de teorias econômicas do período. A célebre metáfora da “mão invisível”, utilizada por Adam Smith para descrever a dinâmica autorreguladora do mercado, encontra paralelos no romance *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, no qual forças sobrenaturais intervêm nos destinos dos personagens.

Do mesmo modo, a associação feita por Karl Marx entre vampiros e a exploração capitalista do trabalho apropria-se de figuras predatórias do imaginário gótico, ecoando, por exemplo, *The Vampyre* (1819), de John William Polidori. Tais paralelos sugerem que a Literatura – especialmente a vertente gótica – ofereceu um repertório simbólico para a construção de conceitos econômicos durante a ascensão do capitalismo liberal. A ficção gótica não apenas ilustrou certos aspectos dos fenômenos econômicos, mas, por meio de suas narrativas, também lhes atribuiu significado cultural, facilitando sua assimilação pelo debate público. Assim, mais do que um mero reflexo do contexto histórico, a Literatura atuou ativamente na configuração do pensamento econômico moderno.

Embora o estudo das influências recíprocas entre Literatura e Economia venha ganhando reconhecimento acadêmico (Andriopoulos, 1999; Houston, 2005; Puglia, 2008), ainda há lacunas significativas a serem exploradas. A complexidade dessa interação exige abordagens metodológicas interdisciplinares, capazes de captar tanto as nuances estéticas e temáticas da produção literária quanto as dinâmicas socioeconômicas que a moldaram. São apenas alguns exemplos de pontos que necessitam de uma análise mais detalhada. Temas específicos como as representações literárias da luta de classes, os efeitos da globalização nas narrativas do período e o papel da ficção na naturalização de ideologias econômicas são apenas alguns exemplos



de pontos que necessitam de uma análise mais detalhada. Esses aspectos, longe de serem apenas pano de fundo histórico, integram ativamente o tecido narrativo e simbólico das obras, colaborando para a construção de sentidos sobre valor, trabalho, desigualdade e desejos sociais, sejam coletivos ou subjetivos. Dessa forma, compreender a literatura como espaço de disputa e elaboração simbólica permite iluminar não apenas os processos históricos de transformação econômica, mas também os modos como tais processos foram imaginados, sentidos e contestados no plano cultural.

Obras como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë, *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker, articulam elementos sobrenaturais com críticas (ainda que muitas vezes implícitas) a sistemas financeiros, heranças dilapidadas e exploração laboral. Essa interseção entre campos aparentemente distantes revela uma simbiose profunda: se a Economia recorreu à Literatura para encontrar um repertório de símbolos e imagens para tornar palpáveis suas abstrações, a ficção, por sua vez, incorporou crises e contradições materiais em suas tramas. Não é por acaso, teóricos fundadores da Economia como Smith, Marx e Engels recorreram a imagens góticas para descrever mecanismos abstratos do capitalismo emergente, apropriando-se de tropos literários para traduzir conceitos econômicos que ainda não possuíam uma terminologia específica. Por isso, estudos interdisciplinares que investiguem intercâmbio entre as áreas de Literatura e Economia são essenciais para repensar tanto a história das ideias quanto a função social da arte.

Cada um desses livros góticos apresenta uma particularidade que relaciona o sobrenatural a questões econômicas e sociais. Por exemplo, em *O castelo de Otranto* (1764), Horace Walpole usa a convenção narrativa da “maldição do castelo” para refletir conflitos sobre herança, sucessão patrimonial e a instabilidade da riqueza fundiária em uma época de mudanças econômicas. Em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, a Criatura pode ser lida como uma metáfora para a economia industrial na forma de uma criatura que escapa ao controle humano, simbolizando os perigos da modernidade. *O morro dos ventos uivantes* (1848), de Emily Brontë, aborda a ascensão social e as disputas por propriedades através do personagem Heathcliff, destacando dinâmicas de classe e raciais. Já *O médico e o monstro* (1886), romance curto de Robert Louis Stevenson, traz à tona fraudes financeiras e críticas à hipocrisia social ligadas ao capitalismo especulativo. Neste artigo, contudo, vou concentrar a discussão em *Drácula* (1897), de Bram Stoker, um dos grandes romances góticos do período, que começa com o Conde convo-



cando o advogado Jonathan Harker à Transilvânia para cuidar da expansão de seu portfólio imobiliário, evidenciando as conexões entre o sobrenatural e as transações econômicas.

Dos castelos aos bancos: economia, política e literatura gótica nos séculos XVIII e XIX

O ponto de partida é o livro *A riqueza das nações* (1776), que, em resposta a uma nova era comercial, sinalizou uma mudança na compreensão da sociedade como um sistema econômico, no qual o interesse individual não apenas se justifica moralmente, mas se revela essencial. Nesse momento inicial do chamado liberalismo clássico, os princípios de Adam Smith incluem a economia *laissez-faire*, o valor fundamental do livre comércio e as liberdades individuais. A metáfora onipresente e quase divina da “mão invisível” que rege a economia moderna é simbólica de um chamado à autoconsciência individual: os sujeitos são os agentes dos acontecimentos históricos, e o crescimento do indivíduo promove o crescimento social. Assim como outros pensadores do período iluminista, que imaginaram a história como uma sucessão de estágios e a sociedade comercial como o ápice do desenvolvimento social humano, algo que, como Kathryn Sutherland (2008, p. xvi, tradução minha) observa “chega perigosamente perto [...] de assumir a forma de uma narrativa fechada, à medida que a Europa, com a Grã-Bretanha à sua frente, entra na fase final gloriosa, o final feliz da história”². Setenta e dois anos depois, Marx e Engels reimaginam as relações entre pessoas e mercadorias em *O manifesto comunista* (1848), recorrendo às possibilidades discursivas do vampiro gótico, no qual as relações sociais se reduzem a transações econômicas e os indivíduos tornam-se engrenagens espectrais de uma máquina imaginária e socialmente determinista – refiro-me aqui às relações de causa e efeito que condicionam as possibilidades da superestrutura e da infraestrutura.

Tanto *A riqueza das nações* quanto *O manifesto comunista* são marcos culturais da época, em parte porque articulam ideias ainda em fluxo e para as quais faltava uma linguagem específica. Nesse vácuo discursivo, as figuras de linguagem e alegorias literárias auxiliam na explicação de conceitos novos. Smith recorre a metáforas de tom gótico para conceituar o sistema econômico moderno, no qual o interesse individual se transmuta em bem coletivo e nacional; ao passo que Marx e Engels, ao analisarem os desdo-

² No original: “comes dangerously close [...] to assuming the shape of a closed narrative, as Europe, with Britain at its head, enters the final glorious phase, history’s happy ending.”



bramentos desse mesmo sistema, lançam mão de imagens espectrais para descrever um mundo em que indivíduos são transformados em mercadorias ou *commodities*. Na ausência de termos consolidados, e aproveitando conceitos e vocabulários oriundos da ficção gótica, esses filósofos da Economia abordaram o conflito entre indivíduos e sociedade para discutir tensões históricas entre o passado e o presente, o antigo e o moderno, a sociedade feudal e a burguesa. Assim como a Literatura, a Economia também opera como um sistema retórico, cujas crises espelham as crises da representação na literatura, por exemplo, as crises bancárias do final do século XIX refletem o fim do Realismo e o início do Modernismo. Os dois tratados econômicos exibem uma consciência moderna da história e do lugar do indivíduo dentro dela, compreendendo a história como um decorrer de estágios, todavia, enquanto o modelo de Smith considera a sociedade comercial o auge da história socioeconômica, Engels e Marx preveem um último estágio, no qual toda propriedade privada será abolida.

Se até então a nobreza britânica e os proprietários de terras (*landed interest*) obtinham lucro principalmente por meio do arrendamento de seus latifúndios, com a consolidação do poder da burguesia (*monied interest*) no final do século XVIII, passaram a incidir mais impostos sobre a riqueza herdada, e o preço das terras agrícolas e dos grãos caiu após as *Corn Laws* (implementadas entre 1815 e 1846 no Reino Unido) e o *Homestead Act*. (Lei de Terras Livres, promulgada nos Estados Unidos em 1862). A aristocracia rural viu-se presa a propriedades que não eram mais rentáveis como antes. Nesse sentido, pode se pensar que a Revolução Industrial permitiu a mobilidade de classes, mas, na prática, desencadeou uma ruptura hierárquica que deixou todos lutando por uma nova posição econômica e social, inclusive a nobreza.

No decorrer dos séculos XVIII e XIX, a burguesia industrial desenvolveu instrumentos e meios de produção, alterando, conseqüentemente, as relações de produção e as relações sociais. O efeito desestabilizador da longa revolução industrial manifesta-se na radical ruptura com o passado histórico, inserindo a sociedade em um mundo caótico e invertido que ecoa as distopias do imaginário gótico. A antiga ordem feudal e suas relações sociais tornam-se incompatíveis com o novo sistema socioeconômico; enquanto isso, na ficção gótica observa-se a imagem recorrente do personagem ambicioso, que invoca um poder que não pode controlar, como, por exemplo, em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. A Criatura pode ser entendida como uma conexão entre os discursos da literatura gótica e do pensamento econômico porque fornece uma metáfora para conceituar a economia moderna: uma entidade que é perigosa porque é uma criação humana, mas que não



está sob controle humano. Desse modo, as metáforas presentes em *Frankenstein* exemplificam como a literatura gótica e o pensamento econômico funcionaram como espaços de intercâmbio discursivo e imaginativo desde seu surgimento na Grã-Bretanha do final do século XVIII, permanecendo relevantes até os dias atuais.

Por meio da ficção gótica, representam-se os efeitos desumanizadores da sociedade burguesa: a transformação de pessoas em *commodities* e a conversão das relações sociais que definem o ser humano (religiosas, familiares, comunitárias) em relações econômicas e pecuniárias. A classe operária passa a ser concebida como trabalho corporificado, sem direitos naturais, cujo valor reside unicamente em sua capacidade de gerar capital para outros. Os horrores da desumanização que os romances góticos imaginam como consequência dessa sociedade comercial são reinterpretados como teoria político-econômica. Ideias sobre propriedade, dívida, consumo, crédito estão presentes em muitos textos que são considerados representativos do gótico literário, de *O morro dos ventos uivantes* (1848), a *Drácula* (1897), passando por *O médico. e o monstro* (1886). Nesses textos literários, elementos como cenários decadentes, figuras misteriosas e atmosferas opressivas simbolizam desigualdade econômica, lutas de classe e crises bancárias ao longo de dois séculos de profundas transformações capitalistas.

Esses textos góticos, escritos entre os séculos XVIII e XIX, apresentam um repertório de temas e de imagens que ainda cativam os leitores do século XXI. Em parte, isso está ligado aos seus elementos fantasmagóricos, mas também às tramas envolvendo riqueza, esquemas financeiros, exploração de um ser humano pelo outro e disputa por heranças. Em *O morro dos ventos uivantes* (1848), após adquirir sua fortuna por meios desconhecidos, Heathcliff busca vingança por meio de casamentos, tutelas e aquisições de propriedades. Em *O médico. e o monstro* (1886), a título de compensação financeira por agressão a uma criança, Mr. Hyde oferece um cheque ao portador para ser descontado no Banco Coutts; entretanto, o cheque não era seu. Já em *Drácula* (1897), o Conde contrata um advogado para intermediar a compra de Carfax, uma propriedade rural nos arredores de Londres, sinalizando desde o início do romance a articulação entre práticas econômicas modernas e a ameaça sobrenatural. A transação imobiliária torna-se a porta de entrada para a invasão da Londres vitoriana, e a formalização do contrato não apenas legitima a presença do vampiro, como também simboliza a infiltração de forças atávicas no coração financeiro do Império Britânico. Assim, a popularidade do romance gótico cresceu lado a lado com o liberalismo econômico e o capitalismo industrial.



Nesse contexto, um dos temas mais recorrentes na literatura gótica é a disputa pela propriedade, frequentemente simbolizada por castelos, abadias ou mansões – muitas vezes em estado de decadência. Mais do que meros cenários para a ambientação de eventos sobrenaturais, esses locais funcionam como metáforas para a instabilidade e o declínio das estruturas econômicas tradicionais. Já em *O castelo de Otranto* (1764), considerado o primeiro romance gótico, Horace Walpole projeta no castelo conflitos sobre herança e legitimidade, refletindo ansiedades mais profundas sobre direitos de propriedade e transferência de riqueza em um período de grandes mudanças econômicas. A obsessão gótica com disputas de herança evidencia a fragilidade da riqueza e a precariedade do *status* social em uma época em que a propriedade de terras começava a perder espaço como fonte garantida de riqueza e poder. Da mesma forma, em *O morro dos ventos uivantes* (1847), as famílias Earnshaw e Linton travam uma batalha por propriedade e posição social. A ascensão de Heathcliff, de órfão marginalizado a proprietário abastado, ilustra as dinâmicas mutáveis de classe e riqueza no século XIX, incluindo dinâmicas raciais, já que o personagem é descrito com traços físicos que sugerem uma origem não branca. Sua manipulação das leis de propriedade e herança para fins de vingança revela não apenas o lado sombrio da ambição econômica, mas também a crítica que o romance gótico faz à mercantilização das relações humanas. Por meio dessas narrativas, a literatura gótica expõe as consequências morais e sociais de uma economia cada vez mais orientada pelo lucro e pela exploração.

O espectro da ruína financeira e o peso das dívidas são componentes narrativos que justapõem discursos góticos e econômicos, refletindo as angústias e incertezas de uma era marcada pela expansão dos sistemas de crédito e pela ascensão do capitalismo especulativo nos séculos XVIII e XIX. Entra em cena o dinheiro como um conceito fictício, e o próprio valor do ouro revela-se tão volátil quanto qualquer *commodity* – sendo justamente essa variabilidade o que sustenta o sistema capitalista. Nessa nova ordem econômica, não circulam apenas moedas e cédulas, mas proliferam cartas de crédito e notas promissórias, tecendo uma rede global legitimada pelo sistema bancário.

De acordo com Fredric Jameson, “as classes opostas necessariamente carregam uma à outra dentro de si, sendo assim, são traumatizadas por esse ‘corpo estranho’ impossível de exorcizar”³ (1995, p. 9, tradução minha). Embora não seja um texto tradicionalmente lido sob a chave do gótico, no

³ No original: “the opposing classes necessarily carry the other around, and are thus traumatized by this ‘foreign body’ that it is impossible to exorcize.”



romance breve *Um conto de Natal* (1843), de Charles Dickens, a aparição dos fantasmas do passado, presente e futuro mobiliza recursos do imaginário gótico para criticar a desumanização provocada pelo capitalismo industrial. A transformação de Ebenezer Scrooge, de agiota avaro a filantropo benevolente, encena as implicações morais inerentes às práticas econômicas. As visitas fantasmagóricas materializam as responsabilidades sociais que acompanham o enriquecimento, enquanto o uso de imagens espectrais, como a “mão invisível” do mercado, sublinha as forças ocultas que moldam a vida econômica, cujos impactos, embora nem sempre visíveis, produzem efeitos profundos sobre indivíduos e sociedades.

A ascensão do capitalismo industrial no século XIX trouxe consigo novas formas de exploração econômica e desigualdade social. Nesse contexto, a luta de classes emergiu como tema central da literatura gótica, que no século XVIII representava aristocratas tirânicos e, no século seguinte, burgueses gananciosos e comerciantes corruptos, encarnando as duras realidades da industrialização. Os vilões góticos personificam desde a divisão acentuada entre nobres e plebeus oprimidos, burguesia e proletariado empobrecido, até as condições desumanas das fábricas.

O vampiro como capital: *Drácula*, acumulação e a imaginação gótica

Drácula (1897) é um dos romances góticos mais paradigmáticos do final do período vitoriano e, ao longo das décadas, tem atraído uma gama expressiva de interpretações críticas e literárias, constituindo um “palimpsesto vampírico” (Sá, 2021).⁴A aquisição imobiliária é a força motriz da narrativa, antecipando a lógica de infiltração que marca toda a trajetória do personagem e servindo como ponto de partida para diversas abordagens analíticas. Entre elas, destacam-se as leituras de Carol Senf (1988) e Stephen Arata (1990), que, por caminhos distintos, concluem que o romance seria uma alegoria da colonização reversa, uma expressão dos temores da sociedade vitoriana diante da possibilidade de que Drácula abandonasse a agrária e ancestral Transilvânia para contaminar a Inglaterra moderna e capitalista. Nessa chave interpretativa, a figura do vampiro encarna um imperialismo às avessas, no qual o “primitivo” ameaça colonizar o mundo dito civilizado, subvertendo simbolicamente a hegemonia do Império Britânico, com risco

⁴ Refere-se aqui à ideia de “palimpsesto vampírico” para indicar que *Drácula* é uma criatura intertextual, um composto de texto sobreposto a outros textos anteriores, construído a partir da memória coletiva, tanto literária quanto crítica. Seu poder simbólico reside justamente na capacidade de incorporar, reciclar e renovar os vampiros precedentes (como Ruthven, Giaour, Geraldine, Carmilla, Varney), ao mesmo tempo em que se torna o modelo para os vampiros posteriores.



de provocar uma involução. Por sua vez, Nina Auerbach (1997) identifica na obra de Stoker uma ansiedade xenofóbica, marcada pelo receio de que o estrangeiro étnico invada e domine a efervescente Londres, metrópole comumente associada à ideia de Terra Prometida do capital. Ainda que essas leituras privilegiem dimensões políticas e culturais, elas também abrem espaço para a análise das implicações econômicas do romance, ampliando o campo de leitura e ajudando a elucidar aspectos que contribuem para a complexidade da figura do vampiro em Stoker.

Drácula também suscitou leituras mais explicitamente marxistas, como a de Franco Moretti (1982, p. 149) que aborda o romance como uma encarnação do capitalismo, afirmando que “como o capital, Drácula é impelido em direção a um crescimento contínuo, uma expansão ilimitada de seu domínio: a acumulação é inerente à sua natureza.” A imortalidade o exime das limitações materiais, dinheiro não é um problema para o vampiro, pois ele acumula riqueza ao longo dos séculos e demanda pouco para viver, exceto sangue – uma representação literal da metáfora marxista. Segundo Moretti, o vampiro encarna a lógica do monopólio capitalista, ambicioso e ansioso por novos mercados e novos corpos, expandindo seus domínios não apenas geograficamente, mas também numericamente, ao transformar vítimas em novos agentes de sua rede econômico-parasitária. Ao analisar *Drácula* (1897) sob a ótica da acumulação de capital, Moretti interpreta a figura do vampiro como um monopolista, evocando o que disse Marx (2013, p. 307): “O capital é trabalho morto, que, como um vampiro, vive apenas da sucção de trabalho vivo, e vive tanto mais quanto mais trabalho vivo suga.” Assim, vampiros e vampirizados se entrelaçam em uma cadeia simbólica que associa o capital (*Drácula*) ao trabalho (sangue das vítimas), expondo a violência abstrata e sistêmica do capitalismo industrial.

Gail Houston (2005) lê *Drácula* como uma crítica gótica à “bancarização” da sociedade, que ela define como o processo pelo qual a vida econômica passa a ser dominada por entidades corporativas abstratas, gerando ansiedades profundas sobre identidade, agência e o corpo social na modernidade capitalista. Houston relaciona as questões de vampirismo e contágio no romance aos medos vitorianos (pânico) acerca do poder crescente dos bancos e corporações, que “sugam” a riqueza das pessoas comuns, assim como Drácula drena o sangue de suas vítimas. O argumento central é que o romance reflete o temor em relação ao capital externo, simbolizado aristocrata estrangeiro comprando propriedades em Londres, e ao contágio financeiro, na forma do vampirismo que se espalha como uma crise econômica. Houston usa o conceito jurídico de “personalidade corporativa”, re-



conhecido na lei britânica na época, que dava às empresas direitos legais semelhantes aos de indivíduos. O Conde Drácula personificaria tal ideia, pois ele é uma entidade singular com múltiplas formas (morcego, névoa, lobo) e detém um vasto poder acumulativo, assim como uma corporação que opera globalmente e absorve recursos.

A ameaça representada pelo Conde Drácula simboliza o medo dos monopólios, do capitalismo descontrolado e da perda da autonomia individual em um mundo cada vez dominado pelo corporativismo bancário e pelas crises cíclicas do capitalismo (marcadas por instabilidade e especulação financeira). Houston argumenta que *Drácula* funciona como uma alegoria do receio, interpretando o romance como uma resposta cultural à crescente influência e impessoalidade das corporações, sobretudo dos bancos, e a forma como essas “personalidades corporativas” ameaçam tanto a autonomia individual e quanto a estabilidade social.

Mais especificamente, Houston também analisa como as personagens Lucy Westerna e Mina Harker são “monetizadas” de formas distintas: o corpo de Lucy torna-se moeda de troca, tanto pelos homens ao seu redor (como os três pretendentes que competem por ela), quanto pela figura vampírica, que a transforma e, ao fazê-lo, passa a ter posse simbólica de seu corpo. Por outro viés, Mina Harker representaria uma forma de integração ao sistema capitalista moderno, pois suas habilidades técnicas e administrativas (datilografar, organizar documentos, cotejar informações, estruturar cronogramas) a tornam essencial para a caçada racional e burocrática ao vampiro. Nesse sentido, Mina encarna a eficiência funcional associada à lógica corporativa, sendo valorizada não como corpo erotizado, mas como uma extensão do aparato técnico-administrativo moderno.

Já o personagem Drácula simbolizaria esses medos econômicos e sociais, representando a natureza invasiva e exploradora do capitalismo financeiro. A ênfase do romance em propriedades, contratos e transações legais (como a compra da propriedade Carfax por Drácula via um advogado) destaca os mecanismos corporativos e financeiros através dos quais o controle capitalista se afirma. Para Houston, *Drácula* (1897) é uma alegoria das ansiedades econômicas do final do período vitoriano, em que o vampiro representa os aspectos desumanizantes e predatórios do capitalismo corporativo. O horror do romance não vem apenas do sobrenatural, mas também dos efeitos desestabilizadores da modernidade financeira.

As múltiplas leituras críticas de *Drácula* (1897), da colonização reversa à crítica ao capital financeiro, evidenciam como o romance de Stoker opera como um ponto de convergência de ansiedades vitorianas que são ao mes-



mo tempo culturais, políticas e econômicas. O que une as diferentes interpretações é o fato de todas elas reconhecerem no vampiro uma figura limiar, capaz de condensar medos difusos da modernidade, como a dissolução de fronteiras imperiais, o colapso da identidade nacional, a ameaça de forças impessoais e desumanizantes e a perda de autonomia dos sujeitos diante de estruturas cada vez mais abstratas de poder. O Conde Drácula não é apenas um invasor estrangeiro, nem apenas um símbolo do capital especulativo; ele é, sobretudo, um agente de reorganização social, que opera por dentro das lógicas jurídicas e econômicas do mundo moderno. Nesse sentido, o romance se posiciona menos como uma narrativa moralizante e mais como um documento ambíguo da transição entre regimes históricos: do feudalismo para o capitalismo, da terra para o crédito, da identidade orgânica para a personalidade corporativa. Ao permitir tantas camadas de leitura, *Drácula* (1897) permanece como uma narrativa-chave para pensar os efeitos materiais e simbólicos da modernidade e suas patologias.

Considerações finais

As análises desenvolvidas neste artigo demonstram que o romance gótico, longe de ser uma ficção de escapismo ou fantasia, constitui uma arena simbólica privilegiada para dramatizar as transformações econômicas e sociais da modernidade. Ao entrelaçar elementos sobrenaturais com questões materiais como propriedade, dívida, trabalho e especulação financeira, obras como *Frankenstein* (1818), *O morro dos ventos uivantes* (1847), *O médico e o monstro* (1886) e *Drácula* (1897), evidenciam tensões culturais engendradas pela ascensão do capitalismo industrial e pela reorganização das estruturas socioeconômicas que o acompanharam. A figura do vampiro, em particular, com sua capacidade de atravessar fronteiras e subverter ordens estabelecidas, assume o papel de um operador narrativo que condensa os medos e ambivalências de uma época marcada por deslocamentos territoriais, econômicos e subjetivos.

Se o vampiro funciona como metáfora para o capital na sua forma mais predatória e abstrata, ele também se impõe como sintoma de uma economia política da literatura, na qual os afetos, os corpos e os signos são inseridos em circuitos de valor. O fato de o Conde Drácula comprar propriedades, movimentar contratos, executar transações e, principalmente, agir por dentro das instituições jurídicas revela que sua ameaça não se dá fora do sistema, e sim a partir dele – de forma interna e imanente. Nesse sentido, o romance não apenas tematiza o impacto do capital sobre a vida social,



mas esboça uma crítica aos limites da racionalidade iluminista, ao desafiar a crença nas chamadas instituições liberais e suas promessas de ordem e progresso. Ao expor o modo como o capital se infiltra nos vínculos humanos, a literatura gótica escancara o trauma da mercantilização das relações sociais e a inquietação causada pela impessoalidade dos sistemas que governam a vida moderna.

Além disso, vale destacar que o cruzamento entre Literatura e Economia proposto aqui não deve ser entendido como um exercício de aplicação unívoca, ou seja, nem da teoria econômica à análise literária, nem da literatura à ilustração de fenômenos históricos. Ao contrário, o que se delineia é um campo de reciprocidade: A Literatura fornece à Economia categorias imaginativas e simbólicas; e, ao apropriá-las, a Economia devolve à Literatura um novo conjunto de tensões, metáforas e impasses a serem elaborados ficcionalmente. Ainda que o foco desta análise tenha sido a Grã-Bretanha dos séculos XVIII e XIX, essa simbiose discursiva ultrapassa recortes geográficos e cronológicos, continuando a moldar até hoje, as formas com que representamos valor, escassez, riqueza, trabalho e desejo.

Portanto, retomar a tradição gótica sob a chave da crítica econômica não é apenas um gesto hermenêutico, de interpretação de sentidos explícitos e implícitos; mas uma forma de reposicionar o papel da Literatura como forma de conhecimento cultural e de instância crítica sobre o mundo. Ao articular imagens de ruína, medo e excesso com estruturas materiais de produção e circulação de capital, o gótico nos convida a pensar os espectros do passado como figuras persistentes do presente, manifestações fantasmagóricas de um mundo que ainda opera segundo as lógicas de exploração, acumulação e desigualdade. Estudar essas interseções, como se propõe aqui, é também afirmar a centralidade da imaginação literária na compreensão das forças históricas que moldam a vida social.

Referências

ANDRIOPOULOS, Stefan. The Invisible Hand: Supernatural Agency in Political Economy and the Gothic Novel. *ELH*, v. 66, n. 3, p. 739-758. 1999.

ARATA, Stephen. The Occidental Tourist: Dracula and the anxiety of reverse colonization. *Victorian Studies*, v. 33, n. 4, p. 621-645, 1990.

AUERBARCH, Nina. **Our Vampires, Ourselves**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021 [1848].



BURKE, Edmund. **Reflexões sobre a Revolução em França** [1790]. Trad. Renato de Assumpção Faria, Denis Fontes de Souza Pinto e Carmen Lidia Richter Ribeiro Moura. Brasília, DF: Editora UnB, 1982.

DICKENS, Charles. **Um conto de Natal** [1843]. Rio de Janeiro: Antofágica, 2023.

HOUSTON, Gail Turley. **From Dickens to Dracula: Gothic, Economics, and Victorian Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

JAMESON, Fredric. **Marxism and Form: 20th-Century Dialectical Theories of Literature**. New Jersey: Princeton University Press, 1995 [1971].

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **O Capital: crítica da economia política** [1848]. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013.

MORETTI, Franco. "The Dialectic of Fear." **New Left Review**, 136, 1982, pp. 67-85.

PAINE, Thomas. **Rights of Man** [1791]. New York: Dover Publications, 1999.

POLIDORI, John William. **The Vampyre** [1819]. London: Createspace Independent Publishing Platform, 2011.

PUGLIA, Daniel. **Charles Dickens: um escritor no centro do capitalismo**. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Drácula: um palimpsesto vampírico (posfácio)**. In: STOKER, Bram. **Drácula**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020. p. 543-554.

SENF, Carol. **The Vampire in Nineteenth-Century English Literature**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1988.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein** [1818]. Oxford: Penguin, 2003.

SMITH, Adam. **A riqueza das nações** [1776]. Tradutor Norberto de Paula Lima, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2023.

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro** [1886]. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.

STOKER, Bram. **Drácula** [1897]. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020.

SUTHERLAND, Kathryn. **An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto** [1764]. Trad. Manuel João Gomes. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.



Diversidade e livro didático: rotas de fuga do monoculturalismo para o ensino da literatura¹

Diversity and textbook: escape routes from monoculturalism for teaching literature

Maria de Fátima Berenice da Cruz²

Resumo: Este trabalho tem como princípio a reflexão acerca da importância do Livro Didático na escola brasileira, estabelecendo um parâmetro contrastivo entre o nascimento do livro didático no Brasil no século XX com o seu rigoroso controle de produção e, por outro lado, as demandas oriundas dos movimentos sociais no século XXI por uma criação de um livro que atenda às necessidades de uma geração pluricultural. O trabalho examina no primeiro momento o processo legal da instituição do livro didático no Brasil, atentando para o estabelecimento na Educação brasileira de um material monocultural, justificando portanto o perfil reducionista atribuído ao livro didático. E no segundo momento o trabalho apresenta um estudo sobre uma coleção de livro didático de Língua Portuguesa, onde aparecem rotas de fuga do monoculturalismo do século XX, construindo aos poucos, através dos gêneros textuais, um material pluricultural com olhar voltado para a diversidade e, portanto, para uma educação antirracista.

Palavras-chave: Livro didático. Literatura. Pluriculturalismo.

Abstract: This work has as its principle the reflection on the importance of the Textbook in the Brazilian school, establishing a contrasting parameter between the birth of the textbook in Brazil in the 20th century with its rigorous production control and, on the other hand, the demands arising from social movements in the 21st century for the creation of a book that meets the needs of a multicultural generation. The work first examines the legal process of establishing textbooks in Brazil, paying attention to the establishment of monocultural material in Brazilian education, thus justifying the reductionist profile attributed to textbooks. And in the second moment, the work presents a study on a collection of Portuguese language textbooks, where escape routes from the monoculturalism of the 20th century appear, gradually building, through textual genres, a multicultural material with an eye towards diversity and, therefore, towards an anti-racist education.

Keywords: Textbook. Literature. Pluriculturalism.

¹ Texto apresentado no XII Seminário Internacional de Literatura e Cultura – SILC – Universidade Federal de Sergipe, junho de 2025.

² Professora Doutora da Universidade do Estado da Bahia, membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Líder do Grupo de pesquisa GEREL. Este texto é parte da pesquisa desenvolvida na Chamada Universal CNPq/MCTI/FNDCT Nº 18/2021 – Faixa B – Grupos Consolidados, intitulada Estudo da representação social do feminino negro nas imagens e nos textos prosaicos do livro didático do Ensino Fundamental II. E-mail: fatimaberenice@terra.com.br. [ORCID](#)



Celeiro monocultural

Considero importante iniciar esta reflexão apresentando aos leitores do texto a metodologia utilizada na construção deste artigo, pois acredito que poderá facilitar a leitura e entendimento da estratégia de discurso contrastivo aqui adotada. O foco de análise é uma coleção de Livro Didático de Língua Portuguesa (LDLP) do triênio 2020 – 2023. Escolhi a coleção Singular & Plural da editora Moderna porque encontrei nela uma abordagem a respeito da diversidade etnicorracial, diferenciada de outras coleções. Mas para além do exame sincrônico da coleção, resolvi fazer uma análise diacrônica do livro didático no Brasil para entender a razão das queixas por parte dos docentes, do seu reducionismo conteudístico, do apagamento de textos que englobam as etnias que compõem o Brasil e, principalmente, a soberania de textos canônicos da literatura brasileira presentes nos seus capítulos, muitas vezes justificados pela exigência desses textos nos certames ocorridos no país.

Com esse intento, voltei à promulgação do Decreto-Lei 1006/38 que institui o livro didático em todo território nacional e para entender o contexto em que o Decreto-Lei foi criado, lancei mão da epistemologia histórico-cultural que estava sendo produzida na década de 30 e 40 do século XX, que a meu ver deu régua e compasso para produção de um material de formação escolar que serviria como estufa de produção de um pensamento único, de uma história única sobre o povo brasileiro. A razão principal para que eu retomasse a promulgação da Lei que criava o livro didático no Brasil foi com o objetivo de mostrar a importância que a intelectualidade brasileira possui em qualquer época da nossa história em construir um terreno fértil para que sejam nele plantados valores de caráter conservador ou progressista da cultura. Se o livro didático hoje está sendo produzido com uma nova abordagem linguístico-literária é porque os nossos estudos de base decolonial estão, em certa medida, dando bons frutos.

Esse retorno que faço à constituição do livro didático no Brasil é uma imersão no pensamento brasileiro do século XX, para entender como esse pensamento de uma época, conseguiu de forma orquestrada planejar e instituir um dispositivo didático de grande relevância para o ensino e aprendizagem de crianças, construído com a intenção de invisibilizar negros e indígenas negando-lhes o direito de contar suas próprias histórias. Bárbara Carine Pinheiro ao explicar a perspectiva Sankofa para o planejamento de atividades afrocentradas, vai dizer que:



[...] é só sabendo de onde viemos (olhando para trás) que sabemos quem somos; e é só sabendo de onde viemos e quem somos, a partir da nossa agência ancestral, que conseguimos construir novos passos rumo à emancipação do nosso povo (Pinheiro, 2023, p. 99).

Seguindo a pista de Bárbara Carine, resolvo criar um rota diferente para investigar como o discurso colonizador nos construiu para a partir daí desconstruí-lo. Historicamente o livro didático sempre foi um condutor do trabalho pedagógico de professores. Criado no século XIX, esse instrumento de formação requestou para si o direito de selecionar e reforçar conteúdos que estivessem na ordem da cosmovisão daqueles que dispunham do poder. Considerado como uma ferramenta de ação imediata, o livro didático oferece condições estruturais de ensino, aprendizagem e fixação de conteúdos. Na perspectiva pedagógica o livro didático oferece uma estrutura organizada para o ensino da língua, abordando aspectos como a gramática, literatura, leitura e escrita, se colocando como um importante aliado no processo de ensino-aprendizagem no que concerne ao planejamento de aulas e atividades e no desenvolvimento de habilidades linguísticas dos estudantes.

Apesar de o livro didático surgir em 1818 com a Imprensa Régia, foi somente com o Decreto-Lei Nº 1.006, de 30 de dezembro de 1938 no governo de Getúlio Vargas que o livro didático passa a ser um material regulamentado pelo Governo Federal com dispositivos legais de produção e distribuição. Até então os livros didáticos poderiam ser produzidos e publicados por professores de escolas de prestígio do país; servindo de referência para todas as outras escolas. Com a criação do Decreto-Lei em 1938 fica portanto estabelecido as devidas condições de produção, importação (se fosse o caso) e utilização do livro didático no Brasil.

Alguns pontos do Decreto-Lei são interessantes destacar. No Capítulo I que trata da elaboração e utilização do livro didático ele determina a liberdade, no país, de produção ou importação do material e discrimina-os como “livros de leitura de classe”. Já no Capítulo II, Art. 9º é instituída no país a Comissão Nacional do Livro Didático (CNLD), que veda completamente a adoção de livros didáticos de autoria de professores ou diretores de escola. O Capítulo IV por sua vez vai apresentar as causas que podem impedir a autorização da produção e distribuição do livro didático no país. Alguns desses critérios são importantes para entendermos o padrão monocultural em que foi criado o livro didático.

Para o Decreto-Lei Nº 1006/38 um material didático poderia ser impedido de circular se: a) atentasse contra a unidade, a independência ou a honra nacional; b) se contivesse pregação ideológica ou indicação da violên-



cia contra o regime político da Nação; c) que desprezasse as tradições nacionais ou tentasse deslustrar as figuras dos que se sacrificaram pela pátria; d) que encerrasse qualquer afirmação ou sugestão pessimista ao poder e ao destino da raça brasileira; e) que inspirasse superioridade ou inferioridade do homem de uma região do país com relação ao das demais; f) que incitasse ódio contra as raças e as nações estrangeiras; g) que despertasse a oposição e a luta entre as classes sociais; h) que atentasse contra a família ou contra a indissolubilidade dos vínculos conjugais.

O Decreto-Lei não descreve aquilo que o livro deve conter; ao contrário, ele vai por definição exigir o tipo de conteúdo que o livro não deve apresentar. É exatamente essa exigência que vai definir o destino do livro didático, quando analisado pelo CNLD para sua produção no mercado editorial daquela época; isto é, caso ele contenha elementos que venham ferir a Pátria, a raça dominante e a superioridade dos poderes da Nação, ele será vetado pela comissão. Esse critério de seleção exarado no Decreto-Lei estabelece o controle sobre o conteúdo a ser utilizado nas escolas e, por sua vez cria uma rede de controle sobre o pensamento da nação.

É o que podemos chamar de maquinaria perversa utilizada para moldar o pensamento da Nação brasileira através do uso do livro didático, tentando a construção de um pensamento único. Pensamento que prevaleça a superioridade de uma única raça, de uma única língua e de valores pátrios escolhidos pela raça dominante. É sabido que a produção de qualquer material didático em qualquer época não está apartada da produção intelectual daquele momento vigente. A produção intelectual de determinada época influencia diretamente a produção do material que será encaminhado para as escolas, porque é uma forma de discutir ou reforçar um padrão de conhecimento que se está produzindo, principalmente nas Universidades. Nesse sentido é importante reconhecer que no contexto em que foi exarado o Decreto-Lei, criando a produção e distribuição do livro didático, o país estava vivendo o Estado Novo sob um regime ditatorial e, portanto, o governo entendia que era necessário fortalecer valores pátrios, ancorados no silêncio do povo. Principalmente daqueles a quem o livro iria nutrir; como diz o Art. 8º “uma das principais funções das caixas escolares é dar às crianças necessitadas, nessas escolas matriculadas, os livros didáticos indispensáveis ao seu estudo”.

O solo portanto, era fértil para a formação monocultural de um povo através de um instrumento de ensino e aprendizagem. O livro didático vai naquele momento iniciar o trabalho de promoção daquilo que Jessé Souza (2019, p. 25) chama de “culturalismo racista” cuja função é de escravizar o oprimido no seu espírito”. É aí que entra o prestígio dos intelectuais da épo-



ca junto ao Governo de Getúlio Vargas. Teorias que se estabeleciam como ideias-força naquele momento podem ser claramente percebidas nos artigos do Decreto-Lei. Traremos aqui quatro obras que foram de fundamental importância para consolidação do pensamento monocultural infiltrado no livro didático na década de 40.

Então a partir daqui teceremos um tapete discursivo onde o contraste de ideias será a tônica da reflexão. Cada critério trazido no Capítulo IV do Decreto-Lei que se colocava como um impedimento à autorização da circulação do Livro Didático na escolas brasileiras será aqui examinado a partir das ideias dominantes validadas por aquele regime, que de certo modo conduzia o pensamento nacional para a valorização da branquitude como detentora de uma história única. Quando o Decreto-Lei salienta a retirada de livros que atentem contra a unidade e honra nacional observa-se que em 1936³ Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 33) vai dizer que “à frouxidão da estrutura social, à falta de hierarquia organizada devem-se alguns dos episódios mais singulares das nações hispânicas, incluindo-se nelas Portugal e o Brasil” e reitera: “nossa anarquia, nossa incapacidade de organização sólida não representam mais do que uma ausência da única ordem”.

As palavras de Sérgio Buarque salientam um “defeito” na estrutura social do país, a que ele chama de “ausência de única ordem”. Vejam que um dos critérios de produção do livro didático é não conter textos que possam estimular a pluralidade de pensamentos porque isso poderia atentar contra a honra nacional. Em 1933, cinco anos antes da promulgação do Decreto-Lei, Gilberto Freyre já refletia sobre o conceito de superioridade entre raças tentando criar uma forma de contemporizar as teorias racistas sem a elas atacá-las diretamente. E assim ele dizia:

Aliás na inferioridade ou superioridade de raças pelo critério da forma do crânio já não se acredita; e esse descrédito leva atrás de si muito do que pareceu ser científico nas pretensões de superioridade mental, inata e hereditária, dos brancos sobre os negros (Freyre, 1998, p. 294).

Podemos observar que a discussão trazida por Gilberto Freyre cinco anos antes da promulgação do Decreto-Lei é devidamente absorvida nos critérios de seleção do livro didático pelo CNLD. O critério é claro: qualquer obra que de algum modo inspirasse superioridade ou inferioridade do homem de uma região do país com relação ao das demais seria eliminado do

³ Sérgio Buarque de Holanda critica a frouxidão da estrutura social brasileira em *Raízes do Brasil* (1936) na seção *Mundo novo e velha civilização*.



processo de distribuição. Contudo, quando eu afirmo que Gilberto Freyre estava tentando contemporizar as teorias racistas é porque o seu discurso frequentemente entra em contradições ao comparar, numa perspectiva histórico-cultural o modo de ser de negros e indígenas. De pronto ele afirma que o nomadismo do povo indígena incapacita-o para o trabalho agrícola regular. Em contrapartida, segundo ele, o negro teria sido forjado no/para o trabalho, pois era oriundo de sociedades africanas com experiências na criação de gado e utilização da carne e do leite.

Essas afirmativas criaram representações negativas sobre esses povos, que permanecem até hoje no imaginário coletivo do povo brasileiro. Então, quando o Decreto-Lei exclui a discussão sobre superioridade e inferioridade no livro didático era na verdade uma estratégia de anular qualquer possibilidade de imersão crítica sobre a superioridade da classe dominante que impunha uma visão monocultural da formação do povo brasileiro. Em outra passagem da obra *Casa-Grande & Senzala*⁴ (1998) quando ele analisa o estado psíquico de negros e indígenas, ele assim afirma:

Ao contato civilizador do Europeu opõe-se a introversão do índio, em contraste com a extroversão do negro da África, podendo se verificar a qualquer momento no fácil laboratório que, para experiências desse gênero, é o Brasil. Contrastando-se o comportamento de populações negróides como a baiana – alegre, expansiva, sociável, loquaz – com outras menos influenciadas pelo sangue negro e mais pelo indígena – a piauiense, a paraibana ou menos a pernambucana – tem-se a impressão de povos diversos. Populações tristonhas, caladas, sonsas e até sorumbáticas, as do extremo Nordeste, principalmente nos sertões; sem a alegria comunicativa dos baianos; sem aquela sua petulância às vezes irritante (Freyre, 1998, p. 288).

Considerando que para o pensador a ideia de civilização é de responsabilidade do povo europeu, delegando aos demais povos caracterizações negativas sobre suas personalidades, se faz mister refletir sobre outro critério de produção e circulação dos livros didáticos que proibia toda e qualquer afirmação pessimista ao poder e destino da raça brasileira. Certamente o Decreto-Lei não estava se referindo a negros e indígenas. A prevalência naquele momento era da branquitude, porque a intenção era criar uma comunidade imaginária como afirma Jessé Souza (2019, p. 30): “[...] a identidade nacional não é definida pelo seu valor de verdade e sim por sua eficácia na produção de uma comunidade imaginária que se percebe como singular”.

⁴ Livro publicado em 1933.



Nesse sentido o livro didático seria o instrumento ideal de sacralização de uma única cultura a ser reproduzida com o intuito de criar conservas culturais sólidas na produção do pensamento da nação. Essas “conservas culturais” na perspectiva de Jacob Levy Moreno (1975) referem-se a padrões de comportamento, costumes, crenças e expectativas sociais geralmente repetitivos e conseqüentemente cristalizados passadas de geração em geração dentro de uma cultura, influenciando diretamente a forma como as pessoas pensam, agem e se sentem. Em se tratando de material didático diariamente consumido pelos estudantes, isso pode ter implicações tanto positivas quanto negativas. Então, podemos analisar o seguinte, que desde a criação da Lei em 1938 que disponibiliza o livro didático a todas as escolas brasileiras até o aparecimento de uma nova abordagem sobre a seleção de textos para o Livro didático para o triênio 2020 – 2023 tivemos 82 anos de promoção de conservas culturais formadoras do pensamento da escola brasileira.

No tocante a indissolubilidade dos vínculos conjugais e da família que o decreto proíbe o seu acento, a literatura da época se encarrega de reforçar o papel submisso que mulher branca patriarcal tinha que exercer, ao tempo em que ridicularizava a imagem da mulher negra na sua forma de vestir, no tamanho de seus pés e até na arrumação dos seus cabelos. Acho necessário trazer aqui três citações que exemplificam claramente como ocorria os vínculos conjugais alicerçados na base da cultura brasileira, cuja função era manter a mulher branca na condição de submissa do lar e em oposição a esse perfil de mulher apresentava-se uma imagem grotesca de mulher negra que não poderia ser representada nos livros escolares, pois se configuraria como um atentado à família patriarcal. Observemos portanto:

A mulher patriarcal no Brasil – principalmente a do sobrado -, esmerava-se nos vestidos de aparecer aos homens na igreja e nas festas, destacando-se das mulheres de outra classe e raça (Freyre, 1951, p. 262).

Os pés da brasileira de casa-grande e de sobrado foram também deformados pela preocupação do pé pequeno, bem diferente do de negro e do de negra, em geral grande, largo e abrutalhado (Freyre, 1951, p. 261).

[...] num país em que dominava o piolho nas cabeleiras até de senhoras aristocráticas, que por ostentação de classe alta e também de belo sexo, conservavam seus cabelos tão compridos quanto lhes era possível. As negras creoulas e as mestiças é que, de ordinário, deixavam crescer o cabelo, como para demonstrarem que estavam acima da condição de usarem turbantes (Freyre, 1951, p. 264).



Essa representação negativa da mulher negra engendrada pelos intelectuais da época apaga no decorrer da história a sua representatividade em materiais de formação pedagógica para a escola brasileira. As diversas críticas atribuídas ao livro didático pelos professores recaem no mesmo ponto, isto é, a representação social da mulher negra no livro didático está sempre polarizada, ou ela aparece inferiorizada ou cai no campo da invisibilidade. Este é o resultado de um livro de base monocultural com pretensões claras de apagamento das culturas que a classe dominante considerava inferiores, como pudemos perceber nas citações acima. Ainda sobre esta representação estereotipada, Djamila Ribeiro (2019, p. 85) vai dizer que Gilberto Freyre contribuiu para sexualização dos corpos negros femininos e afirma “essa sexualização retira a humanidade das mulheres, pois deixamos de ser vistas com toda complexidade do ser humano”.

Esta estratégia utilizada pela classe dominante no Brasil é um recurso típico das sociedades colonizadas e racializadas que enxergam o negro como um ser desprovido de humanidade e provido de marcadores raciais carregados de estigmas. Para cada citação supracitada, observamos um código de reafirmação de um lugar historicamente produzido para ele e que persiste em nossos dias atuais através da exclusão do texto de autoria negra do planejamento pedagógico, através dos discursos que ignoram as Leis 10639/03 e 11645/08 e principalmente através de material didático com perfil branco-cêntrico e monocultural.

Para finalizar esta primeira parte do estudo, cuja preocupação foi de analisar o modo como o livro didático foi instituído na escola brasileira, levando aos dias atuais resquícios de conservas culturais ainda muito presentes, principalmente nos textos literários que compõem as obras, apresento alguns pontos importantes para reflexão da professora e do professor que se encontram na sala de aula nos dias atuais e que se inquietam com o modelo literário que alguns livros didáticos ainda insistem em conservar. Professoras e professores têm toda razão, em alguns momentos, de anularem o livro didático de suas aulas; mas chamo à atenção das senhoras e dos senhores que o mercado editorial já iniciou um processo de mudança atendendo às demandas e apelos de intelectuais do século XXI.

A população negra e indígena precisa contar as suas próprias histórias para rasurar um discurso construído pelo outro em seu afã de dominação. É o que podemos observar nestas duas afirmativas de Caio Prado Júnior sobre indígenas e negros ao comparar o modo de controle sobre esses povos acerca do trabalho. Ele afirma: “o índio foi o problema mais complexo que a colonização teve de enfrentar” (Prado Júnior, 2000, p. 86) e compara: “o caso



do negro é mais simples. Uniformizado pela escravidão sem restrições que desde o início lhe foi imposta, nunca se contestou e entra nessa qualidade para a formação da população brasileira” (Prado Júnior, 2000, p. 100). Estas duas citações escancaram o culturalismo racista que subsiste na memória coletiva de nosso povo e é contra ele que devemos combater.

Rotas de fuga pluriculturais

Em outro momento do texto eu afirmei que a produção de intelectuais de cada época influencia diretamente o pensamento dos sujeitos e, conseqüentemente, interfere na elaboração de materiais e conteúdos que serão consumidos pela escola. Dito isto, o século XXI se apresenta como uma época de necessárias revisões de todo constructo colonialista no qual a educação brasileira foi forjada. Este século abre a possibilidade de análise, resignificação e reconstrução de uma história edificada sob a égide de rachaduras. A respeito dessa construção histórica monolíngue, Catherine Walsh (2023, p. 115) questiona: “como semear, cultivar e crescer interculturalidade e decolonidade a partir das fissuras da ordem capitalista, moderna, colonial e como quebrá-la?”.

Não podemos perder de vista o fato de que a escola é utilizada como instrumento de promoção e divulgação de saberes, visões, modos e práticas de vida oriundos de uma classe instalada no poder em dado momento da história. Não podemos esquecer também que a nossa escola é oriunda de um projeto civilizatório, eurocêntrico e cristão. Portanto, nossa formação está comprometida com um projeto que silencia, apaga e inferioriza todos aqueles que se rebelam contra esse sistema nefasto. Por essa razão, nós professores temos que tomar cuidado quando estamos utilizando na sala de aula termos como decolonidade, interculturalidade e/ou pluralidade. Não podemos usá-los como um modismo; se faz necessário questionar qual é a voz do texto que se está usando na sala para falar da decolonidade, interculturalidade e/ou pluralidade? Chamo atenção para essa questão porque essas palavras estão sendo desconfiguradas e utilizadas como adjetivos para muitos projetos políticos de governos capitalistas, que têm por objetivo apropriação e enfraquecimento dos termos.

A construção de uma rota de fuga do projeto monocultural é resultado de muitas lutas de mulheres e homens negros, desde a criação dos quilombos dos Palmares em 1595. Estas lutas estão respaldadas no direito à promoção pelo Estado de, entre outras coisas, uma educação justa e de qualidade que possa ir além das reprodução automática de conteúdos es-



colares. A luta encampada pelo intelectual negro da atualidade é para que a escola compreenda a importância de uma educação antirracista; é para que as vozes do negro e do indígena estejam presentes nos textos do livro didático e, principalmente para que o estudante tenha consciência de que vivemos numa sociedade hierárquica. E esta hierarquia construída na sociedade brasileira é perversa porque delimita lugares de fala. Exemplo: as expressões “você sabe com quem está falando?” ou “se ponha no seu lugar” traduzem um modelo de sociedade patriarcal, racista e monocultural.

Catherine Walsh (2023, p. 125) vai dizer que para além da “pedagogia da crueldade” imposta pelo sistema é preciso existir a pedagogia da indignação propalada por Paulo Freire. E lá na Pedagogia da indignação Paulo Freire (2022, p. 62) vai afirmar: “não é possível transformar o mundo sem sonho, sem utopia ou sem projeto”. E ele explica que sonhos são projetos pelos quais se luta continuamente. E reitera: “Na verdade, a transformação do mundo a que o sonho aspira é um ato político e seria uma ingenuidade não reconhecer que os sonhos têm seus contrassonhos”. Mulheres e homens negros intelectuais da atualidade tecem os seus sonhos de luta através de uma incansável pesquisa que servirá como sementeira. Walsh diz algo muito interessante que nos faz reconfigurar as nossas rotas; ela diz que agora a sua aposta é em lutas pequenas, portanto possíveis. E salienta: “Minha aposta é desaprender a pensar a partir do universo da totalidade e aprender a pensar e agir nas suas periferias, fissuras e fendas, onde habitam, brotam e crescem outras maneiras e outras esperanças pequenas” (2023, p. 137).

O livro didático é portanto, um dispositivo de imersão a essas rachaduras. Ele vai semear compreensão crítica da realidade dentro das fissuras deixadas pelo processo de colonização. Na percepção de Ana Célia da Silva, o livro didático “constitui-se na única fonte de leitura para os alunos oriundos das classes populares” (2005, p. 22) e acrescenta que ele “de um modo geral, omite ou apresenta” de uma forma “simplificada e falsificada o cotidiano, as experiências e o processo histórico cultural de diversos segmentos sociais” (2005, p. 23). Partindo desse princípio destacado por Ana Célia da Silva, faremos uma análise da seleção textual e imagética apresentada pelo livro didático do 6º ano da coleção Singular & Plural: leitura, produção e estudos de linguagem da editora Moderna, organizado por Marisa Balthasar e Shirley Goulart.

A análise dessa coleção me deixou muito confiante em relação às novas rotas que o livro didático está tomando no Brasil. Por que? Há pouco mais de oito anos desenvolvi uma pesquisa sobre a representação do feminino no livro didático e o resultado foi desesperador, pois nos encontrávamos no século XXI, mas o livro analisado permanecia com o perfil do século XX.



Havia naquela coleção discursos estereotipados, carregados de muito preconceito acerca do gênero feminino e, de forma mais gritante a imagem do feminino nos textos literários ainda era vinculada ao lar e à postura submissa. Em contrapartida o homem aparecia associado à força, à virilidade e a produção. Portanto, creio que esta coleção que sobre ela me debruço agora, tenha rompido com o padrão colonialista usual do livro didático no Brasil.

Tenho consciência de que o livro didático nunca deu a devida importância a uma educação antirracista. Isso porque historicamente essa é uma condição imposta pela branquitude para invisibilizar o discurso de negros e indígenas. Mas aí entra o papel do pesquisador do século XXI como diz Heleine Roque-Faria *et al.*:

Em um país onde a cor preta e a parda predominam, pressionar os diversos segmentos sociais, questionar e exigir esclarecimentos sobre a forma como os negros e as negras são apresentados/referidos nos diversos espaços sociais fortalece a ideia de que carecemos de empreender estratégias para reduzir as desigualdades raciais, anseios empreendidos em nossas pesquisas científicas. (Roque-Faria *et al.*, 2024, p. 193).

Quero deixar claro que este trabalho não se trata de uma apologia à coleção escolhida. O livro didático ainda continua com problemas significantes, mas a análise que faço hoje é para destacar uma importante mudança na seleção de textos, autores e imagens veiculadas nessa coleção. No segundo capítulo intitulado *Histórias (re)vividas – lembrar, relatar e narrar* do livro do sexto ano encontramos o texto da escritora negra baiana Meire Cazumbá (histórias de Cazumbinha) que relata a relação afetuosa da escritora com o Quilombo Rio das Rãs, lugar onde nasceu. Como fotoilustração aparecem crianças do Quilombo Rio das Rãs nadando e brincando no rio num misto de felicidade e euforia infantil.

Ainda nesse capítulo o livro traz um excerto do livro *Meu vô Apolinário* do escritor indígena Daniel Munduruku. E para fechar o segundo capítulo é oferecido o texto *O menino que a Caipora carregou* da escritora baiana Marelleide dos Santos. A presença do discurso autorizado advindo do negro e do indígena restitui aos seus verdadeiros donos a posse legítima de suas histórias; porque nessas circunstâncias, mesmo com direitos assegurados em leis, negros e indígenas ainda são invisibilizados pela escola tradicional brasileira. Givânia Maria Silva *et al.* (2024, p. 140) vão dizer que “no Brasil, a estrutura social, além de manter as desigualdades históricas, diminui as oportunidades devido à discriminação em função do pertencimento étnico-racial”.



Os autores e textos apresentados no segundo capítulo do livro do sexto ano demarcam um lugar de autoridade sobre sua história. O texto ganha representatividade para o estudante porque o quilombo e a aldeia dizem de si o que sentem e o que vivem. E desse modo fugimos do perigo da história única como nos adverte Chimamanda Adichie (2019, p. 26) “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos”.

No quarto capítulo intitulado *Informação e opinião: o campo jornalístico em foco* encontramos um texto do Diário de Pernambuco, cujo teor é a vida e obra da MC Soffia, rapper de 21 anos que combate através das suas músicas o racismo, preconceito e machismo. Encontramos também um fragmento da obra *O livreiro do Alemão* do escritor negro Otávio Júnior conhecido por inaugurar a primeira biblioteca no Complexo do Alemão e no da Penha no Rio de Janeiro. No capítulo cinco, intitulado *Histórias (re)vividas*, no qual são exploradas produções de textos sobre imagens fotográficas, aparecem seis belíssimas imagens de crianças negras representando os Estados de São Paulo, Maranhão, Minas Gerais e Bahia, distantes do estereótipo da pobreza, do sofrimento e da marginalidade. Esse exame minucioso que faço nos textos do livro didático se constitui para mim como uma consciência vigilante daquilo que professores e estudantes consomem nas suas atividades escolares. Numa passagem interessante sobre raça e racismo bell hooks vai dizer que:

Construir comunidade exige uma consciência vigilante do trabalho que precisamos fazer continuamente para enfraquecer toda socialização que nos leva a ter um comportamento que perpetua a dominação (hooks, 2021, p. 78).

No capítulo seis onde é explorado o léxico, o texto de abertura são estrofes da música *Filomena e Fedegoso* de Jackson do Pandeiro criada em 1960, onde ele explora o léxico nordestino. No capítulo sete intitulado *Internet e redes sociais – uso e abusos*, o primeiro texto lança uma questão sobre o que as crianças esperam dos pais quando o assunto é tecnologia, questão que será respondida por uma adolescente negra através de um manifesto surpreendente sobre o embaraço que elas sentem quando têm fotos postadas por seus pais nas redes sociais sem os seus consentimentos. Ao falar de sensações da infância o capítulo apresenta o poema *Boi tenho* da poeta Elisa Lucinda onde ela fala de sua infância feliz e sortida de subúrbio. E no capítulo onze *Quando a palavra ganha vida no palco* um dos textos teatrais debatidos é *Meu Vô Apolinário* encenado pelos atores Wesley Leal e José Lopes Índio falecido em 2019.



Em suma, dos doze capítulos que compõem as quatro unidades da obra, cinco capítulos contêm a representação da diversidade negra e indígena a partir de textos escritos pelos próprios autores. Este pequeno movimento que o livro didático faz representa uma ação inicial de combate ao discurso racista que se perpetuou ao longo de nossa história de formação escolar. E como diz Nilma Lino Gomes (2021, p. 436) “o combate e a superação ao racismo parecem uma boa proposta para colocar a descolonização em ação, tanto na sociedade quanto na educação, desde que não se invisibilize e silencie as negras, os negros e o Movimento Negro”.

O combate à superação do racismo só será possível se houver um movimento do intelectual brasileiro para produzir e consumir as pesquisas que desenvolvemos aqui no país; pois o que marca a diferença entre a criação do livro didático no século XX e a sua reconfiguração hoje no século XXI é que os pesquisadores de hoje estão se percebendo como verdadeiros intelectuais que produzem conhecimento a partir da reflexão da nossa realidade aqui no Sul global. Os pensadores do século XX nomearam os autores do Norte como produtores e distribuidores de modelos teóricos que deveriam ser reproduzidos sem contestação pelo resto do mundo; consensuado, principalmente, pela Universidade. Como reforço a essa discussão acerca do papel que o intelectual no Sul global pode assumir na mudança de rota da educação, Rita Segato (2021, p. 334) afirma que se faz necessário o fortalecimento da nossa produção intelectual, pois devemos sair desse lugar de consumidores e reprodutores das epistemologias do Norte, geralmente atravessadas pelo racismo, e passarmos a produzir conteúdo que promovam a reflexão sobre os direitos humanos como patrimônio de todas e todos.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo Companhia da Letras, 2019.

BRASIL. Decreto-Lei nº 1006, de 30 de dezembro de 1938. **Diário Oficial da União**. Seção 1, 5/1/1939, p. 277.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2022.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. Volume 1. São Paulo: José Olympio Editora, 1951.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 34^o edição. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GOMES, Nilma Lino. O combate ao racismo e a descolonização das práticas educativas e acadêmicas. **Revista de Filosofia Aurora**, vol. 33, no. 59, 2021.



HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26^o edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOOKS, bell. **Ensinando Comunidades: uma pedagogia da esperança**. São Paulo: Elefante, 2021.

WALSH, Catherine. **Agrietar la Uni-versidad: reflexiones interculturales y decoloniales por/ para la vida**. Una edición de la Universidad Pedagógica Nacional, Unidad 22A Qro y Lengua de Gato Ediciones. Santiago de Querétaro, México. 2023.

MORENO, Jacob Levi. **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix, 1975.

PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. **Como ser um educador antirracista**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROQUE-FARIA, Helenice; NUNES, Rosana Helena; SILVA, Kleber. Por um ensino de língua portuguesa racializado. *In*: SILVA, Kleber. (Org.). **Linguagem e interseccionalidade em lutas por direitos**. São Paulo; Contexto, 2024.

SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios: uma antropologia por demanda**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SILVA, Ana Célia da. A Desconstrução da Discriminação no Livro Didático. Kabengele Munanga (org.). **Superando o Racismo na escola**. 2^a edição. [Brasília]: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005, p. 21-37.

SILVA, Givânia Maria; RODRIGUES, Maria Diva; VENCEZLAU, Fabiana; ATIKUM, Graça. Quilombolas e indígenas: racismo e desigualdades na educação. *In*: SILVA, Kleber. (Org.). **Linguagem e interseccionalidade em lutas por direitos**. São Paulo; Contexto, 2024.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Bolsonaro**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.



Antes do fim, o silêncio: apontamentos jusliterários sobre o resgate do direito à voz pelos povos indígenas brasileiros

Before the End, Silence: Jusliterary Reflections on the Indigenous Peoples of Brazil and the Recovery of Their Right to Be Heard

Igor Rodrigues Santos¹
Miriam Coutinho de Faria Alves²

Resumo: Orientado pelo capítulo “cartografias para depois do fim”, do escritor e líder indígena Ailton Krenak, o presente trabalho investiga como o domínio da escrita pelos povos indígenas brasileiros contribuiu para o resgate da voz desses grupos, encarada, aqui, como direito fundamental decorrente da personalidade e expressão de sua singularidade. Para essa tarefa, desenvolvida de maneira interdisciplinar, serão identificados aspectos jusliterários na narrativa de Ailton Krenak, de modo que a categoria do silêncio imposto àquelas populações originárias seja confrontada pelo longo processo de lutas que culminou na (re)conquista, através da literatura indígena, de sua autonomia e voz.

Palavras-chave: Literatura indígena. Silenciamento. Autonomia. Direito à voz. Jusliteratura.

Abstract: Guided by the text “cartografias para depois do fim” by writer and Indigenous leader Ailton Krenak, this study examines how Brazilian Indigenous peoples’ mastery of writing has contributed to reclaiming their voice, here understood as a fundamental right arising from personality and the expression of their uniqueness. Adopting an interdisciplinary approach, it identifies *jusliterary* aspects in Krenak’s narrative, confronting the category of silence imposed on these original populations with the long struggles that culminated in the reconquest through Indigenous literature of their autonomy and voice.

Keywords: Indigenous literature. Silencing. Autonomy. Right to voice. Law and literature.

¹ Advogado (OAB/SE). Mestrando em Direito na Universidade Federal de Sergipe (PRODIR/UFS). Membro do Grupo de Pesquisa Direito, Arte e Literatura (CNPq/UFS). E-mail: igor.rdrs@gmail.com. [ORCID](#)

² Doutora e Mestre em Direito pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Sociologia (UFS). Professora do Mestrado em Direito do PRODIR/UFS. Pesquisadora-Líder do Grupo de Pesquisa Direito, Arte e Literatura (CNPq/UFS). E-mail: miriamfaria2002@yahoo.com.br. [ORCID](#)



Introdução

A trajetória das comunidades indígenas brasileiras é marcada pela resistência às violências do processo de colonização que, perdurando aos dias atuais, refletem as várias tentativas de extermínio e silenciamento. Contra essas investidas, os povos nativos criaram estratégias de sobrevivência que passam pela reivindicação de sua autonomia contra a completa assimilação, chegando à apropriação de instrumentos do colonizador, como a escrita alfabética, para fazer ecoar as vozes que contam suas narrativas, preservando sua cultura e identidade.

O domínio da escrita pelos povos indígenas levou ao surgimento de uma literatura autoral que nasceu no contexto de intensificação das lutas pela garantia de direitos. O resultado dessas reivindicações pôde ser percebido com a promulgação da Constituição Federal Brasileira de 1988 (CFB/88), quer pela garantia de pleno exercício aos direitos culturais e à proteção e valorização das culturas presentes no país, quer pelo reconhecimento das formas de organização social, costumes, línguas, crenças, tradições e ocupação tradicional de terras dos indígenas.

Nesse sentido, a pretensão deste texto é investigar como a literatura indígena pode ser encarada enquanto uma forma de (re)conquista do direito à voz dos povos indígenas brasileiros. Para tanto, é adotada a premissa segundo a qual a escrita literária autoral daqueles grupos, ao ser expressão do longo processo de lutas por que passaram os povos originários para enfrentar o silenciamento que lhes foi, e é, imposto pelo processo de colonização/exclusão/marginalização, resgata suas vozes, assegurando a autodeterminação, a singularidade e a autonomia.

Além disso, a reflexão aqui proposta será orientada pelo texto “cartografias para depois do fim”, do escritor e liderança indígena Ailton Krenak (2022). A partir dele, serão explorados aspectos jusliterários em um contexto interdisciplinar de harmonização de diversos campos do conhecimento, como a História, o Direito, a Literatura, a Antropologia e a Sociologia, sem perder de vista a normatividade sobre a qual o campo jurídico se concentra (Nojiri, 2022), nem descartar a possibilidade de realizar uma abordagem que ocupe diferentes e simultâneos espaços naquelas disciplinas, estando entre, através e além delas para compreender as complexidades do mundo e as ambiguidades e contradições humanas (Japiassu, 2016).

Desse modo, a literatura autoral indígena, representada pela narrativa de Ailton Krenak, será apresentada como forma de enfrentamento ao silenciamento imposto aos povos originários. Em seguida, o texto literário indígena será apreciado como instrumento de resgate do direito à voz daquelas minorias historicamente silenciadas, marginalizadas e excluídas.



Confrontação do silenciamento pela literatura autoral indígena

O processo de colonização da América de modo geral, e do território brasileiro, em particular, engendrou diversos mecanismos de dominação dos povos ameríndios que, tidos pelo colonizador europeu como selvagens, foram submetidos a violências em muitos níveis, como a escravização, o extermínio, a catequização, a proibição de costumes e às várias tentativas de silenciamento.

No ambiente colonial brasileiro, Carlos Fausto (2000) pontua que os nativos eram encarados como povos sem religião, sem justiça e sem Estado, servindo de modelo para o imaginário acerca do homem natural e do estado de natureza. Ao desembarcarem no chamado “novo mundo”, os colonizadores, segundo Ailton Krenak, foram admitidos, acolhidos e orientados pelos indígenas como mais alguns na diferença, por isso poderiam ter convivido com eles e produzido uma experiência diferente da colonização, embora tenham preferido assaltar a terra e escravizar os habitantes do lugar (Guerras [...], 2018).

A má intenção com a qual os colonizadores chegaram, invadindo o território e violentando os povos locais, orientou as práticas de dominação que, por um lado, visavam impor a cultura eurocentrada como a única possível, ao passo que subjogavam os costumes dos nativos, negando sua autonomia e, por conseguinte, erigindo obstáculos para o exercício e a transmissão de seus saberes ancestrais. Nesse sentido, conforme explica Geni Núñez (2021), a ideologia colonial operava violências que atingem várias esferas da vida e se organizam em eixos de monoculturas, da fé, dos afetos, da sexualidade e da terra.

As monoculturas do pensamento apontadas por Núñez sufocam aquilo que não está alinhado com a cultura hegemônica. Cultura, aqui, é encarada no sentido de estrutura simbólica viabilizada pela comunicação, pois a linguagem também encerra um instrumento de poder (Marques, 1987). Nesse contexto, a hegemonia cultural presente na ação dos povos “cultos” de submeter os “menos cultos” às suas concepções de vida e visões de mundo era uma forma de “direcionar os objetivos de uma sociedade mais voltada para a homogeneização, [...] a assimilar características de uma cultura de dominação e/ou de preponderância dos novos ‘civilizados’. O que de certo modo é a tentativa de direcioná-la para unidade cultural” (Marques, 1987, p. 19).

A dinâmica da colonização também está ligada ao chamado “mito da Modernidade” que, de acordo com Enrique Dussel (1993), alça uma cultura como superior à outra, que, sendo inferiorizada, seria desprovida de maturidade. Por conta disso, segundo o autor, a dominação do Outro é encara-



da como uma forma de civilização voltada para o seu desenvolvimento ou modernização, ao mesmo tempo em que é atribuído à vítima da violência a culpa por sua vitimação, defendido o sofrimento causado como o custo necessário da modernização e inocentado o sujeito moderno colonial.

A sobreposição da cultura hegemônica europeia aos ameríndios segue a direção oposta à tradicional incorporação do outro e respeito de diferenças difundidas pela sabedoria ancestral indígena. Com isso, a superioridade que o colonizador atribui aos seus pensamentos e valores levam ao silenciamento em diferentes aspectos.

No processo de produção histórica, por exemplo, Trouillot (2024) demonstra que as pessoas que participam como atores e/ou narradores agem sobre a ambivalência inerente à própria história, a qual abrange os fatos históricos, sua construção e as narrativas sobre eles, além de envolver, em diferentes momentos, a incidência do poder. Para o referido autor, a ambiguidade daquele processo implica no reconhecimento de que os sujeitos são plenamente históricos, pois guardam um atributo subjetivo que integra o evento e a descrição sobre ele.

O poder, por sua vez, é inerente à construção das narrativas e influi sobre a criação e a interpretação delas, agindo sobre os atores em suas desigualdades e nos mecanismos de registros históricos, enquanto reflete controles diferenciados dos meios de produção da história. O silêncio, por sua vez, também participa da produção das narrativas, sendo que pode pressupor o engajamento que insere na história contrapontos entre menção e silêncio, servindo a uma forma de anulação mais eficaz que a ausência ou a falta de memória: o silenciamento (Trouillot, 2024).

Nesse cenário, o colonizador europeu se contrapõe ao indígena colonizado. O primeiro, como detentor do belicoso poder de submeter sua cultura; o segundo, como o representante da minoria (no momento da colonização, simbólica, não numérica). Logo, o nativo, e seus descendentes na contemporaneidade, são subalternizados, pois são caracterizados como o Outro produzido, criticado e apoiado pelo Sujeito Europa, que eliminou a participação daquele nos processos produtivos ideológico, científico e legal (Spivak, 2010).

Desse modo, além de serem alijados do processo de produção da própria história na qual atuam como atores, os povos indígenas sofrem a chamada violência epistêmica, apontada por Spivak (2010) como o projeto de constituição do sujeito colonial como Outro, operando a remoção ou substituição de seus relatos originais por outros, em uma operação para modelar explicações e narrativas normativas da realidade.



Não se pode desconsiderar a participação do Direito nesses processos de construção da história e criação do sujeito subalterno identificado com o indígena, sobretudo quando ele mesmo se consubstancia como cultura. Conforme Faustino Martinez (2010), o Direito, que reflete o sistema de poder que o (re)produz e abrange a violência que disciplina e legitima, não se relaciona apenas à ordem e à segurança que expressam previsibilidade e estabilidade; ele normatiza comportamentos que traduzem valores sociais majoritários, além de trazer consigo bens, ideias, costumes, práticas etc. cuja complexidade reflete as influências do momento em que surge.

Então, não é exagero afirmar que a dominação imposta aos povos indígenas no território brasileiro durante a colonização era chancelada pelo Direito vigente, seja com as declarações de “guerras justas” por meio de Cartas Régias, a exemplo da guerra aos Botocudos em 1808 (Brazil, 1808), seja pelas tentativas legalmente instituídas de integração forçada à custa da renúncia às formas tradicionais de viver e de conhecer. Contudo, se se cotejar eventos do último século, como as Guerras Mundiais, às arbitrariedades e às violências irracionais com as quais os nativos foram submetidos, pode-se argumentar que, por não assegurar a liberdade, e ao ser conduzido pela lógica do “tudo é possível”, o que pairará sobre aquelas situações é o chamado não-direito (*Unrecht*) (Martinez, 2010).

Retornando às narrativas indígenas, e a sabedoria ancestral por elas contemplada, percebe-se, com Márcia Kambeba (2020, p. 90), que a sua persistência ao longo de séculos de violências e dominação coloniais provém da sacralização da palavra, pois “por ela ensinamentos são repassados e a cultura segue o fluxo sereno e calmo do rio”. Segundo a autora, aprender a escrever foi uma decisão estratégica necessária para a preservação dos povos originários, sendo que sua literatura autoral é escrita com tintas de resistência após o registro oral da palavra repetida e memorizada.

Com o domínio da escrita, a literatura indígena, que possui caráter pós-colonial, se vale da apropriação do idioma do colonizador como forma de se contrapor à ideologia e à cultura dominantes, desnudando a opressão e o racismo dos colonizadores e conferindo legitimidade às diferenças culturais dos seus povos (Bonnici, 2009).

Na voz contada no texto literário, de acordo com Graça Graúna (2013), também está contida a denúncia de que os direitos dos povos indígenas à sua identidade, seus modos de viver, estar e se relacionar no mundo e suas manifestações culturais nunca foram devidamente considerados, mas resistem através da literatura, a despeito das investidas dos valores dominantes. Para ela,



a busca da palavra, mais precisamente a luta dos povos indígenas pelo direito à palavra oral ou escrita configura um processo de (trans)formação e (re)conhecimento para afirmar o desejo de liberdade de expressão e autonomia e (re)afirmar o compromisso em denunciar a triste história da colonização e os seus vestígios na globalização ou no chamado neocolonialismo (Graúna, 2013, p. 54-55).

A literatura indígena constitui uma forma de autoexpressão que tanto denuncia as condições violentas impostas pela civilização ocidental (expropriação de territórios, inferiorização de saberes, extermínio etc.), quanto importa na revalorização de saberes tradicionais e autoafirmação de diferenças étnicas e culturais (Danner L.; Dorrico; Danner F., 2018). Essas expressões literárias buscam, então, a reafirmação da alteridade, entendida como a liberdade de a pessoa ser ela mesma, convivendo com as diferenças, respeitando-as (Melià, 1999).

Por ser autoexpressão, a literatura indígena se contrapõe à pretensão homogeneizante da hegemonia cultural. A razão disso decorre de a presença de indígenas afrontar a versão contemporânea do colonizador que segue negando suas existências, as quais insistem em suas maneiras tradicionais de viver (ainda encaradas como selvagens) e resistem ao projeto que busca salvar o modelo de civilização europeu (Andrade; Silva; Carmo; Vasconcelos, 2024).

Esses aspectos da literatura indígena são importantes para a compreensão das relações de poder que atravessam as práticas de silenciamento contra grupos oprimidos, porque o silêncio é uma imposição, intimidação ou repressão relacionada aos perigos e barreiras que impedem o sujeito de falar (Solnit, 2017). Recorrendo às reflexões de Rebecca Solnit (2017) sobre o silenciamento das mulheres, percebe-se que a condição universal da opressão incorporada ao silêncio imposto tolhe as capacidades de participar, experimentar e ser experimentado como pessoas livres e com direitos, razão pela qual a privação da voz significa a desumanização ou exclusão da humanidade.

Considerando, ainda, que o direito também possui uma dimensão narrativa, emergem dúvidas quanto ao sujeito silenciado da narração, sobretudo quando se questiona sobre o que envolve marcos legais de efetivação de direitos e garantias fundamentais e quais grupos não estão presentes, por exemplo, na Constituição, ou como seria o texto constitucional se contasse com a participação efetiva e abrangente de minorias, como os indígenas (Taxi, 2023).



A invisibilização e o silenciamento dos povos indígenas deslegitima sua voz, relegando-os à condição de grupos não civilizados e os submetendo a processos de aculturação que impõem práticas modernizantes a nível econômico, social, cultural e epistemológico e abre margem para a tutela institucional, como se eles não tivessem a capacidade de gerir suas terras e defender a si mesmos (Danner L.; Dorrico; Danner F., 2018).

A escrita literária indígena, nesse sentido, constitui um verdadeiro ato de enfrentamento à monocultura do pensamento, revalorizando as expressões culturais informadas pela sabedoria ancestral e operando significações imaginárias que conferem sentido às suas experiências, formando comunidades narrativas que, ao compartilharem imaginários históricos e interpretações de mundo, participam da produção de relatos audíveis que podem cooperar, inclusive, para a elaboração de textos jurídicos, como a Constituição (Ost, 2004).

Portanto, a literatura indígena encerra tanto um ato de recusa ao silenciamento decorrente da perene dominação colonial, como uma forma de (re)incluir povos silenciados no processo de (re)construção da história, conquistando um espaço de preservação, conservação e publicização de saberes ancestrais, valorizando suas manifestações culturais e afirmando sua alteridade.

Autonomia, memória e direito à voz

A escrita de Ailton Krenak (2022, p. 31) em “cartografias para depois do fim” conflui com o rio das memórias, revelando as maravilhas das “histórias que nos aproximam dos seres invisíveis aos olhos turvos de quem não consegue andar na Terra com a alegria que deveríamos imprimir em cada gesto, em cada respiro”. Aqui, a alteridade indígena se revela na aproximação com o diferente, cujo respeito é dispensado inclusive quando o outro não é humano.

Trazendo a perspectiva de um representante dos sujeitos subalternizados pela dominação colonial, Krenak (2022, p. 32) propõe o desafio de “imaginar cartografias, camadas de mundos, nas quais as narrativas sejam tão plurais que não precisamos entrar em conflito ao evocar diferentes histórias de fundação”. Conforme conta, “essas narrativas são presentes que nos são continuamente ofertados, tão bonitas que conseguem dar sentido às experiências singulares de cada povo em diferentes contextos de experimentação da vida no planeta” (Krenak, 2022, p. 32-33).



Ao contar e escrever sobre essas narrativas, o autor indígena reivindica o protagonismo da escrita sobre si mesmo, sobre o seu povo e as experiências individuais e coletivas guardadas na memória e compartilhadas entre as gerações. Nesse movimento, são orientados pela autonomia que se insurge contra a assimilação e a integração a culturas alheias às suas tradições e com as quais apenas mantém uma relação de respeito e convivência, embora a história demonstre que não costumam receber reciprocidade.

Como a literatura indígena é multifacetada, representando relato, memória, biografia, canto, sonho, denúncia, depoimento, ficção e uma série de outras manifestações coletivas e individuais, a escrita autônoma e autoral contempla a chamada voz-práxis, que expressa uma relação íntima com a etnia da qual o sujeito faz parte, superando o silenciamento, a invisibilização e o privatismo a partir da construção de perspectivas contra-hegemônicas e sínteses calcadas na pluralidade de sujeitos, histórias, práticas e valores, rompendo, desse modo, com a unidimensionalidade, massificação e totalizante da modernidade (Danner L.; Dorrico; Danner F., 2018).

Além disso, ao contar, como sujeitos históricos, sua versão sobre os acontecimentos experimentados pelo seu povo, bem como ao elaborar narrativas consonantes com os saberes ancestrais e a alteridade que compartilham em suas diferentes relações, o autor indígena rompe com a unicidade da história. Isso porque, como adverte Chimamanda Adichie (2019), a história única é criada quando um povo é mostrado reiteradamente como uma coisa só até se tornar ela, obedecendo a estereótipos que, no mínimo, são representações incompletas.

A insistência na atribuição violenta da imagem de selvagens ao ameríndio que permeia os discursos coloniais, ou o desprezo do saber científico moderno aos conhecimentos legados pela sabedoria ancestral indígenas são exemplos de armadilhas narrativas promovidas no âmbito da hegemonia cultural europeia que contam apenas uma história sobre os povos indígenas. Como a resistem às ações de silenciamento, disputam seu espaço na produção histórica, agora como narradores ou contadores de histórias.

Desse modo, a literatura indígena também funciona como mecanismo de preservação da identidade por meio da memória, principalmente porque esta é um elemento constituinte daquela, quer no aspecto individual, quer no coletivo, na medida em que consiste em um fator do sentimento de continuidade e de coerência do indivíduo ou do grupo na sua tarefa de reconstrução de si (Pollak, 1992).

Como visto, a unicidade histórica também envolve a produção de saber. De acordo com Miguel de Barros (2022, p. 253), com a imposição de cul-



turas, civilizações e línguas únicas houve a “perda de um patrimônio enorme de saberes, de conhecimento e daquilo que podia ser hoje não só uma maior diversidade em termos culturais, mas uma maior riqueza em termos de conhecimento das nossas sociedades”. Contra essas imposições, o autor propõe a adoção de abordagens quentes e envolventes na academia, sendo que esta quentura se contrapõe à frieza da produção de livros sem o necessário diálogo com outros espaços e sistemas de produção de saberes. Com isso, segundo ele, dispensa-se a tutela na produção de conhecimento, ao passo que se adota uma postura cooperativa, responsável e implicada com os habitantes dos espaços onde as informações são produzidas.

As implicações na produção de conhecimento também consideram o patrimônio cultural de uma sociedade. Da mesma forma, a manutenção, controle, proteção e desenvolvimento daquele acervo e dos conhecimentos, tradições, expressões e manifestações, inclusive científicas, compreendem, no caso dos povos indígenas, suas expressões orais e literaturas, como consagrado no art. 31.1 da Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas (UNIC Rio, 2008).

No âmbito nacional, a CFB/88 rompeu com a tradição integracionista dos povos indígenas, reconheceu as organizações sociais indígenas como diferentes daquelas até então previstas no ordenamento jurídico brasileiro, assegurando o direito de formar a própria ordem legal interna e, pois, diferente da ordem jurídica estatal organizada (Souza Filho, 2013).

Essa ruptura também se afasta do tratamento conferido aos povos originários do Brasil pelo Estatuto do Índio, que representava a continuidade da legislação colonial cuja pretensão era regular a situação dos indígenas brasileiros, como a ideia de a condição de indígena ser transitória e, por isso, inserida em uma caminhada civilizatória até a sua integração, o que conferia à sua proteção e ao seu reconhecimento somente até que se tornem não-indígenas, ou melhor, que se aculturem espontaneamente (Oliveira, 1985).

Aliás, a Constituição de 1988 também previu quatro elementos da cultura (costumes, línguas, crenças e tradições) contemplando, por conseguinte, direitos culturais que, por um lado, asseguram que cada indígena exerça suas manifestações culturais de maneira protegida, inclusive preservando o aprendizado no idioma materno e por processos próprios, e, por outro, conferem a todos os brasileiros o direito à diversidade cultural existente, cabendo ao Estado o dever de preservar as múltiplas culturas (Souza Filho, 2013).

Dito isso, o desenvolvimento da literatura indígena brasileira se insere num contexto de reconhecimento significativo de direitos aos povos originários, o que denota uma verdadeira (re)conquista da voz sufocada



pelas violências do processo de colonização. Esse contínuo enfrentamento às permanências da dominação colonial e da hegemonia cultural na modernidade também deve se contrapor ao saber sintético, que se desenvolve a partir do ter, desconectado da vida e guiado pela produção de coisas (Santos, 2018).

No diálogo do pensamento de Nêgo Bispo com o de Ailton Krenak, percebe-se que aquele saber sintético atua

nas narrativas de mundo onde só o humano age, essa centralidade silencia todas as outras presenças. Querem silenciar os encantados, reduzir a uma mímica isso que seria “espiritizar”, suprimir a experiências do corpo em comunhão com a folha, com o líquen e com a água, com o vento e com o fogo, com tudo que ativa nossa potência transcendente e que suplanta a mediocridade a que o humano tem se reduzido (Krenak, 2022, p. 37-38).

Na narrativa de Krenak, nota-se aquilo que Ost (2004) chamou de caráter de subversão crítica e conversão fundadora da literatura, sobretudo porque leva ao pensamento, à valorização e à prescrição. Nesse sentido, a narrativa literária indígena se articula com o direito por comungarem do recurso à linguagem e por articularem, cada um a seu modo, mas de maneira dialógica, as experiências, valores etc. de uma sociedade, tentando demonstrar (no campo literário) e ordenar (no campo jurídico) a complexidade das relações sociais. Por isso, a literatura pode ser considerada como “expressão da vida em toda sua extensão, descrição do homem com as palavras por ele próprio criadas”, enquanto que o direito “é instrumento para esse homem, também exteriorizados em signos usuais, que marcam conceitos e princípios que despontam nesse campo” (Martinez, 2010, p. 169).

Vale ressaltar que a narrativa literária, segundo Fachin e Corrêa (2010), também resgata as ideias de alteridade e de fraternidade, reabilitando a capacidade de se colocar no lugar do outro, percebendo seus sentimentos e aspirações. Com isso, de acordo com os autores, o intérprete terá mais um elemento para enfrentar a indiferença, escapando de formalismos extremos da interpretação padronizada, mas sem cair na subjetividade exagerada, que se limitará à pré-compreensão daquilo que é apreciado.

Essa sensibilidade de se abrir para o outro, escutando a sua voz, é fundamental para tornar a experiência jurídica algo mais conectado com a realidade social cujos valores subjacentes e emergentes informam o direito. E isso vale também para as advertências, como quando Krenak (2022, p. 39-40) sublinha que as pessoas se convenceram se ser “essa coisa excelente



chamada gente e ficamos sem querer nos espriar em outros organismos para além dessa sanitária e higiênica figura humana. Essa configuração do corpo acatada hoje por muitos é apenas uma instituição pobre fabricada por uma civilização sem imaginação”.

Diante disso, o autor indígena, com sua autonomia de contar sobre si e seus povos a partir de suas experiências e da sabedoria ancestral, resgata a voz não apenas como um direito inerente à sua personalidade, mas como um precioso espólio das batalhas travadas contra a dominação colonial violenta, uma espécie de semente que germina silenciosamente em terras regadas pela memória.

Considerações finais

As tentativas de silenciamento das vozes dos povos indígenas brasileiros ainda compõem o cenário atual, como revelado em relatório elaborado por organizações representativas dos interesses daqueles povos objetivando aprofundar e divulgar casos específicos, complexos e preocupantes enfrentados por lideranças indígenas no país, as quais foram submetidas a sofrimento físico e psíquico decorrentes de atos criminalização e assédio contra suas atividades (IPRI; APIB, 2021).

Contudo, a resistência é o mote das populações indígenas desde a colonização europeia, sendo que os direitos arduamente conquistados, sobretudo nas últimas décadas, estão condensados pela Constituição Federal Brasileira de 1988, cujo texto consagrou a necessidade de preservação de seu patrimônio cultural, protegendo suas expressões e maneiras singulares de ser, estar e (co)habitar no mundo.

Portanto, a partir das confluências que abrem a possibilidade para que outros mundos afetem as pessoas, as manifestações literárias indígenas, ao mesmo tempo que garantem a preservação de suas identidades, cultura e alteridade, estimulam a “evocar os mundos das cartografias afetivas, nos quais o rio pode escapar ao dano, a vida, à bala perdida, e a liberdade não seja só uma condição de aceitação do sujeito, mas uma experiência tão radical que nos leve além da ideia da finitude” (Krenak, 2022, p. 42-43).

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



ANDRADE, Lorena Santos; SILVA, Carleane Soares da; CARMO, Robert Santos do; VASCONCELOS, Michele de Freitas Faria de. Sangue latino, alma cativa, língua selvagem: narrativas insurgentes em cotidianos civilizados. *In*: MARTINS, Catia Paranhos; MENEZES, Jaileila de Araújo (org.). **Insubmissas práticas psicossociais: tarefas do presente, questões urgentes**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2024, p. 49-64.

BONNICI, Thomas. Problemas de representação, consolidação, avança, ambiguidades e resistências nos estudos pós-coloniais e nas literaturas pós-coloniais. *In*: BONNICI, Thomas (org.). **Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá: Eduem, 2009, p. 19-65.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [1988]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em 20 out. 2024.

BRASIL. **Lei n. 6.001, de 19 de dezembro de 1973**. Dispõe sobre o Estatuto do Índio. Brasília, DF: Presidência da República, [1973]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L6001.htm. Acesso em 15 fev. 2025.

BRAZIL. Carta Régia de 13 de maio de 1808. Manda fazer guerra aos índios Botocudos. Dada pelo Príncipe no Palácio do Rio de Janeiro em 13 de maio de 1808. *In*: ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL. **Coleção das Leis do Brasil de 1808**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891.

CABECINHAS, Rosa; BARROS, Miguel de. Produção de conhecimento, reparação histórica e construção de futuros alternativos: Entrevista com Miguel de Barros. **Comunicação e sociedade** [Online], [S. l.] v. 41, p. 243-258, 2022. DOI: [https://doi.org/10.17231/com-soc.41\(2022\).3719](https://doi.org/10.17231/com-soc.41(2022).3719). Disponível em: <https://journals.openedition.org/cs/7164>. Acesso em: 5 mai. 2025.

CENTRO DE INFORMAÇÕES DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O BRASIL (UNIC Rio). **Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas**. Rio de Janeiro: UNIC Rio, 2008. Disponível em: <https://tinyurl.com/4sk7pyhv>. Acesso em: 08 maio 2025.

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. Literatura indígena como descatequização da mente, crítica da cultura e reorientação do olhar: sobre a voz-práxis estético-política das minorias. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.). **Literatura indígena contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre: Fi, 2018, p. 315-358. Livro digital.

DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade**. Tradução de Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes: 1993.

FACHIN, Melina Girardi; CORRÊA, Rafael. Direito & literatura: o discurso literário como proposta pedagógica do saber jurídico. *In*: TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; COPETTI NETO, Alfredo (org.). **Direito & literatura: discurso, imaginário e normatividade**. Porto Alegre: Núria Fabris, 2010, p. 379-402.

FAUSTO, Carlos. **Os índios antes do Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GUERRAS do Brasil.doc. Episódio 1: Guerras Coloniais. Direção de Luiz Bolognesi. [S. l.]: Burity Filmes; TV Brasil, 2018. 1 vídeo (2 h. 11 min. 10 s.). **YouTube**. Publicado pelo canal CapoeiraShop. pt. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=76G6rvIFclc>. Acesso em: 5 jun. 2025.



GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2013.

INDIGENOUS PEOPLES RIGHTS INTERNATIONAL (IPRI); ARTICULAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL (APIB). **Uma anatomia das práticas de silenciamento indígena**: relatório sobre criminalização e assédio de lideranças indígenas no Brasil. Baguio: IPRI, 2021.

JAPIASSU, Hilton. O Sonho Transdisciplinar. **DESAFIOS – Revista Interdisciplinar da Universidade Federal do Tocantins**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 3-9, 2016. Disponível em: <https://tinyurl.com/kejuy5re>. Acesso em: 2 jun. 2025.

KAMBEBA, Márcia Wayna. O olhar da palavra: escrita de resistência. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre: Fi, 2020, p. 89-97. Livro digital.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. Pesquisa e organização de Rita Carelli. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MARQUES, Núbia N. **Hegemonia cultural na escola**. Aracaju: J. Andrade, 1987.

MARTINEZ, Faustino Martínez. Unrecht [não Direito]. Tradução de Roberta Magalhães Gubert. *In*: TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; COPETTI NETO, Alfredo (org.). **Direito & literatura**: discurso, imaginário e normatividade. Porto Alegre: Núria Fabris, 2010, p. 165-208.

MELIÀ, Bartomeu. Educação indígena na escola. **Cadernos CEDES**, [S. l.], ano XIX, n. 49, p. 11-17, dez. 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/LP3BV6QHbqSgTdPYX-T9YZFG/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 03 maio 2025.

NOJIRI, Sergio. “Mascates do estranho”: reflexões sobre a interdisciplinaridade no Direito. *In*: CARNEIRO, Cynthia Soares; RIBEIRO, Iara Pereira; OLIVEIRA, Fabiana Luci de; SILVA, Paulo Eduardo Alves da; NOJIRI, Sergio (org.). **Interdisciplinaridade e métodos de pesquisa em direito**. São Carlos: Pedro & João, 2022, p. 15-42. Livro digital.

NÚÑEZ, Geni. Monoculturas do pensamento e a importância do reflorestamento do imaginário. **Revista ClimaCom**, ano 8, n. 21, 2021. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/wp-content/uploads/2021/12/GENI.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2025.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Contexto e horizonte ideológico: reflexões sobre o Estatuto do Índio. *In*: SANTOS, Sílvio Coelho dos; WERNER, Dennis; BLOEMER, Neusa Sens; NACKE, Anelese (org.). **Sociedades indígenas e o direito**: uma questão de direitos humanos. Ensaios. Florianópolis: UFSC; CNPq, 1985, p. 17-30.

OST, François. **Contar a lei**: as fontes do imaginário jurídico. Tradução de Paulo Neves. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2004.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Tradução de Monique Augras. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em: 2 fev. 2025.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Somos da terra. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 12, p. 45-51, ago. 2018.



SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas**: reflexões sobre os novos feminismos. Tradução de Denise Bottmann. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés de. Os povos indígenas e o direito brasileiro. *In*: SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés de.; BERGOLD, Raul Cezar (org.). **Os direitos dos povos indígenas no Brasil**: desafios no século XXI. Curitiba: Letra da lei, 2013, p. 13-32.

TAXI, Ricardo Araújo Dib. Narrativas silenciadas. **ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. e1019, 2023. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/1019>. Acesso em: 14 nov. 2024.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado**: poder e a produção da história. Tradução de Sebastião Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.



O arquétipo da Grande Mãe em *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum

The Great Mother archetype in *Tale of a Certain Orient* by Milton Hatoum

Ana Maria Leal Cardoso¹
Maria Goretti Ribeiro²

Resumo: Este trabalho objetiva analisar o drama psicológico da personagem-narradora em *Relato de um certo Oriente*, do escritor amazonense Milton Hatoum. Subsidiadas pela teoria junguiana sobre o complexo materno negativo, evidenciamos as formas de sofrimento psíquico e os danos existenciais experimentados por essa personagem em decorrência da relação materno-filial cindida por motivo da rejeição da mãe biológica quando ela era ainda uma criança. A nossa intenção é revelar os modos de representação do arquétipo da Grande Mãe inconsciente, construídos e conservados no inconsciente coletivo e pessoal e como eles são projetados pela narradora na avó adotiva para preencher o grande vazio deixado pela mãe verdadeira. Para tanto focalizaremos os símbolos que representam o arquétipo da Grande Mãe Bondosa e Terrível que irrompem nos fluxos do inconsciente da narradora.

Palavras-chave: Arquétipo Materno. Símbolos. Psicodrama.

Abstract: This study aims to analyse the psychological drama of the narrator-character in *Tales of a Certain Orient* by the Amazonian writer Milton Hatoum. Supported by Jungian theory on the negative maternal complex, we highlight the forms of psychic suffering and existential harm experienced by this character as a result of the mother-child relationship being fractured due to the biological mother's rejection during her early childhood. Our intention is to reveal the modes of representation of the unconscious archetype of the Great Mother, constructed and preserved in the collective and personal unconscious, and how they are projected by the narrator onto the adoptive grandmother to fill the profound void left by the biological mother. To this end, we focus on the symbols that represent the archetype of the Benevolent and Terrible Great Mother that emerge within the flows of the narrator's unconscious mind.

Keywords: Maternal archetype. Symbols. Psychodrama.

¹ Pós-doutora em Letras, Linguagens e Identidade pela UFAC. Doutora em Linguística e Literatura pela UFAL – Universidade Federal de Alagoas. Pesquisadora do CEPESI-UEPB. Linhas de pesquisa: Estudo do Imaginário, mitocrítica, literatura comparada. E-mail: analealca@yahoo.com.br. [ORCID](#)

² Pós-doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Doutora em Linguística pela UFAL. Possui curso de especialização em Logoterapia e saúde da família pelo CEPELOGI. Linhas de pesquisa: literatura e psicanálise, estudos do Imaginário. E-mail: psiqueribeio@gmail.com. [ORCID](#)



1. Apresentação da narrativa

Relato de um certo Oriente é a primeira obra do escritor Milton Hatoum, que veio a lume em 1989 e ganhou o Prêmio Jabuti de melhor romance em 1990. Conta a história de uma família de imigrantes libaneses que se estabeleceu em Manaus, no início do século XX, e lá viveu seus problemas familiares e seus dramas psicológicos. Trata-se do relato de uma mulher que retorna à cidade natal, após vinte anos residindo em São Paulo, com o propósito de rever seus familiares e dar notícias dessas pessoas ao irmão legítimo (narratário intradieético) residente em Barcelona.

Romance memorial, narrado por intermédio de muitas vozes encaixadas, orquestradas por um narrador autodieético, à maneira de *matryoshka*, em oito capítulos (dentre os quais sete entre aspas indicando a voz dos narradores secundários), apresenta um foco narrativo pluridimensional que vai construindo o enredo em *flashback*, dinamizado por motivos internos simples, bastante significativos: ressaltamos o psicodrama da narradora causado pelas rupturas nas relações familiares e por mortes trágicas de parentes.

A narradora principal e seu irmão, ambos inominados; Emilie, seu esposo (inominado), seus quatro filhos e a neta: Hakim, os dois “irmãos inomináveis”, Samara Délia (que teve uma filha de pai desconhecido à revelia dos padrões religiosos e morais arraigados da família); Soraya Ângela (filha de Samara Délia, deficiente auditiva, desprezada pelos tios por ter nascido dessa união ilegítima, morta num acidente de trânsito); Anastácia do Socorro (empregada na casa de Emilie); Emir (que se matou por causa de um relacionamento amoroso malfadado) e Emílio (ambos irmãos de Emilie); Hindí Conceição (agregada à família) e Dorner (fotógrafo alemão, interessado em botânica, amigo da família) compõem o elenco principal de personagens deste romance, o qual, na opinião de Davi Arrigucci³,

é uma arquitetura imaginária: a arte de reconstruir, no lugar das lembranças e vãos do esquecimento, a casa que se foi. Uma casa, um mundo. Um mundo até certo ponto único, exótico e enigmático em sua estranha poesia, mas capaz de se impor ao leitor com alto poder de convicção. [...] viagem encantatória [...] de regresso à cidade ilhada pelo rio e a floresta amazônica, onde uma família de imigrantes libaneses, há muito ali radicada, vive seu drama de paixões contraditórias, de culpas e franjas de luto ao redor de mortes trágicas. A essa ilha familiar retorna a narrativa como a um porto de recordações, aberto à atmosfera ambígua de um certo Oriente – espaço flutuante onde velhas tradições religiosas e

³ Citação de Davi Arrigucci extraída da orelha direita desta edição São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Todas as referências a esta obra estão indicadas com as letras iniciais do título RCO e a página.



culturais vieram se misturar às imagens da terra, com a aura do sagrado e o gosto sensual de coisas e palavras.

Embora Emilie centralize o *Relato*, a narradora principal protagoniza a narrativa com seu drama interno e narrativa, muita vez, bastante intimista, pois ela veio a Manaus, após um longo tempo de reclusão em um sanatório, com o propósito de buscar respostas para os próprios questionamentos e obter informações detalhadas sobre sua família, conforme ela mesma declara neste trecho de uma carta que escreveu para o irmão: “ao saber que vinha a Manaus, pedias para que eu anotasse tudo o que fosse possível: ‘se algo inusitado acontecer por lá, disseque todos os dados, como fariam um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos’” (RCO, p. 165). Porém, ao chegar em Manaus, foi surpreendida com a morte de Emilie, evento que deu novo direcionamento a seu psicodrama.

Depois dos funerais, a narradora começa sua investigação. Encontrase com o tio Hakim e com Hindié Conceição, duas pessoas íntimas de Emilie que detalham fatos sobre o passado da família, evidenciando reminiscências da matriarca sob o condão do fluxo da memória. Tais depoimentos vão formando uma trama multifacetada, uma espécie de colcha de retalhos, com vozes diversificadas, orquestradas pela narradora principal, que vai construindo uma narrativa encaixada. Trata-se, por conseguinte, de um romance epistolar construído pelas vozes testemunhais.

2. Formas de representação do arquétipo da Grande Mãe no romance

O principal motivo do romance é a busca da narradora pela avó, em cujo percurso se revela a busca pela Grande Mãe⁴ arquetípica, esta que é projetada tanto na figura de Emilie (através de quem a narradora e o irmão suprem a ausência da mãe biológica omissa) quanto nas cidades de Manaus e Líbano, o *locus amoenus* que desperta memórias míticas de um tempo muito antigo e lembranças muito caras para quem foge de uma selva de pedra como São Paulo motivada pelos sentimentos de desamparo e solidão que a deprimiram durante sua estada em uma clínica para tratamento de doentes mentais, como se pode constatar neste trecho da narrativa:

O tempo que permaneci na clínica, ora procurava o pátio para ficar com as outras, ora me confinava no quarto, cuja janela abria para dois mundos. [...] O quarto era o lugar privilegiado da solidão [...]

⁴ O termo está grafado com letra maiúscula porque se trata de um arquétipo do inconsciente coletivo; assim procederemos com referência a outros arquétipos.



Em certos momentos da noite, sobretudo nas horas de insônia, arrisquei várias viagens, todas imaginárias: viagens da memória [...] talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência (RCO, p. 163).

Desta forma o regresso da narradora a Manaus significa, antes de tudo, um retorno inconsciente ao seio da Grande Mãe bondosa.

Karl Gustav Jung (2000, p 101 e segs.), ao conceituar os arquétipos do inconsciente coletivo, refere-se ao arquétipo da Grande Mãe como uma experiência inconsciente com uma imagem primordial que condensa todo o conhecimento com o materno que a humanidade acumulou ao longo dos tempos, desde as origens mais remotas até hoje. Estar sob o domínio deste arquétipo significa estar ligado a todo impulso ou instinto benigno manifesto nas qualidades elementares positivas de tudo que gera, acaricia, nutre, sustenta, protege ou nas qualidades negativas de tudo que seduz, asfixia, aprisiona, mata e devora.

A Grande Mãe é o arquétipo que domina, modela e direciona a existência do homem, transcendendo, portanto, a relação filial para alcançar a universalidade de toda criação e habitar a atemporalidade e a espacialidade mentais e espirituais. Do ponto de vista histórico-evolutivo, o grupo simbólico: pátria, cidade, casa, templo, caixa, esquite, oceano, águas, árvores, ninho, berço, caverna, túmulo, terras férteis, florestas, águas, jardim, Árvore da vida, dentre uma variada gama de imagens que amamos e tememos representam o útero e os elementos básicos da identidade coletiva do homem e, por conseguinte, representam o arquétipo da Grande Mãe e carregam, simbolicamente, os significados, as qualidades positivas quando essas imagens se referem à Grande Mãe bondosa e as negativas, quando se referem à Grande Mãe Terrível, entretanto ambas as qualidades influenciam a psique de todo indivíduo.

O sanatório que imobilizou a narradora por uma fração significativa de sua existência pode ser interpretado como o ventre da Mãe Terrível. Tal confinamento ensejou uma viagem memorial ao passado por lugares obscuros onde se escondem as realidades negadas, os erros, os traumas, e todos os desejos e rejeitos. Embora essa prisão tenha causado uma profunda dor existencial, o período de reclusão na clínica também estabeleceu na consciência desta personagem um diálogo necessário com os fatos “reais” e com os autocriados, promovendo um diálogo com a Sombra e conseqüente acordo com o mundo obscuro, necessário para curar as feridas psíquicas que a mantinham presa no vale perdido dos que ruminam um passado dramático. Esta é uma experiência necessária para quem deseja se encontrar consigo para consertar e organizar sua vida psíquica.



No processo iniciático de algumas culturas primitivas o lugar de encontro com o si-mesmo, para disciplina das vontades e cura da alma, é o subterrâneo escuro e profundo que simboliza regresso ao útero e ao túmulo, logo um espaço onde se gera a vida e de onde se renasce. O escuro e caótico mundo do inconsciente guarda o caminho propiciatório para a morte psíquica e corresponde à noite escura da alma onde todas as coisas que existiram e que nunca que existiram tornam-se visíveis e ressurgentes com o sol da consciência depois da longa jornada de revisão, conserto e cura.

O túmulo ou deserto simbólico é o caminho para uma realidade transcendente; detém a qualidade arquetípica de revelação e se constitui porta para dois mundos, o conhecido da destruição carnal e o desconhecido da recuperação espiritual, isto é, a sepultura direciona a alma do ctônico para o celeste, da noite para o dia; enfim, representa a entrada e a saída nos processos de iniciação e transformação das almas. Franz (1990, p. 70-71) assegura que não se pode chegar perto do *Self* e do significado da vida, sem que se passe pelo fio da navalha das trevas e dos aspectos sombrios da personalidade, sem que seja devorado pela morte. Podemos deduzir que o período de internação no sanatório significou para a narradora esta morte psíquica a qual lhe favoreceu o tempo de revisão e conserto em que ela pôde considerar os fatos passados e as implicações desses fatos no presente; foi uma espécie de preparação para o retorno à casa materna e para o encontro com a mãe biológica – o monstro que a devorou por tanto tempo.

O tempo vivido na clínica de repouso patrocinou para a narradora momentos de queda no inconsciente; o que significou, mais especificamente, do ponto de vista simbólico, entrar no ventre da baleia, no útero simbólico da Mãe Terrível e por ela ser engolido, um dos arquétipos mais primitivos que a humanidade identificou no seu aspecto elementar de conter e devorar com as mandíbulas da morte simbólica que destroem tudo o que lhe depositam nas negras entranhas (cf. Neumann, 1996, p. 150), visto que ela mesma declara que experimentou com repugnância e desprezo os encontros com essa mulher de quem desejava distanciar-se:

Minha história com ela é a história de um desencontro. Sei que este assunto melindroso não te atrai muito, 'é uma conversa de cristal', dizias, sempre que eu voltava a falar nisso. Assunto que arde, palavras de fogo, conversa do diabo, não? Sei também que conviveste um certo tempo com ela, mas eu, que saí cedo de Manaus, só a vi uma única vez durante a infância. Emilie nunca me escondeu nada, como se me dissesse: tua mãe é uma presença impossível, é o desconhecido incrustado no outro lado do espelho (RCO, p. 162).



Ela compara a presença da mãe biológica com “um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade” (RCO, p. 166). Por isto se lança à infatigável tarefa de escutar depoimentos, resgatando os mais agradáveis pedacinhos de sua história nos fragmentos da história de Emilie, sob os auspícios das lembranças, desses depoimentos e da imaginação ativa. Todavia seu complexo vai contracenando com a Sombra, principalmente quando ela se refere ao tempo em que esteve na clínica de repouso, através de cujo relato percebemos o quanto a relação sabotada com a mãe biológica foi responsável pela sua desorganização psicológica naquele lugar de reclusão e de inércia.

C. G. Jung (2000, p. 94-109) explica que, ao longo da vida psíquica, os indivíduos vivenciam o complexo materno – um grupo de ideias associadas à experiência e à imagem da mãe, carregadas de sentimentos, que armazenamos, hereditariamente, no inconsciente. O complexo materno é um componente potencialmente ativo da psique de todo mundo, constituído primeiramente pela experiência da mãe pessoal e, a seguir, pelo contato significativo com outras mulheres, por pressupostos coletivos, de modo que quando a mãe biológica se ausenta da relação materno-filial, essa experiência é rompida e, automaticamente, substituída. “A portadora do arquétipo é, em primeiro lugar, a mãe pessoal, mas, depois, é a avó, que incorpora todas as qualidades fabulosas e misteriosas que se desprendem da imagem materna. Como mãe da mãe, ela é ‘maior’ do que a própria mãe”. Ela é literalmente a Grande Mãe.

Na filha, o efeito do complexo materno vai da estimulação do instinto feminino à sua inibição. No primeiro caso, a preponderância do instinto torna a mulher inconsciente de sua própria personalidade; no segundo caso, o instinto feminino é inibido ou inteiramente eliminado. A inibição deste instinto pode levar uma mulher a identificar-se com sua mãe,mesmode forma inconsciente tanto de seu instinto maternal quanto de seu Eros. Segundo Jung, esses tipos extremos estão ligados por muitos estágios intermediários, dos quais o mais importante é aquele em que há uma resistência enorme à mãe e a tudo o que ela representa, “pois a mãe é o primeiro mundo da criança e o último mundo do adulto”.Jung (2000, p. 109) explica que “ a portadora do arquétipo é, em primeiro lugar, a mãe pessoal, mas, depois, é a avó, que incorpora todas as qualidades fabulosas e misteriosas que se desprendem da imagem materna. Como mãe da mãe, ela é ‘maior’ do que esta última. Ela é propriamente a ‘Grande Mãe’”.



No *Relato*, toda experiência arquetípica do materno que a narradora deveria projetar na mãe biológica é transferida para a avó Emilie. Nada se sabe sobre o pai da narradora porque ela sequer menciona sua existência. Sabe-se apenas que Emilie preencheu todos os espaços parentais e é por ela que a narradora nutre uma enorme admiração enquanto joga para a Sombra a mãe omissa que a levou para aquele sanatório:

Era como se eu tivesse os olhos vendados, ou como se uma cegueira precoce e súbita fosse uma defesa à vinda de nossa mãe, que chegou assim que foi informada do meu internamento. [...] Alguns dias passei ali, pensando: como tinha ido parar naquele lugar, e esperando que minha amiga me revelasse o que mais temia, mas que para mim já era uma certeza, pois intimamente estava persuadida de que fora internada a mando da nossa mãe, depois do meu último acesso de fúria e descontrole, quando nada ficou de pé nem inteiro no lugar onde morava. Vim sem muita resistência, como um cego ou uma criança perdida que são conduzidos a algum lugar familiar. E ali, a alguns quilômetros do centro da cidade, a loucura e a solidão me eram familiares (RCO, p. 159-160).

A narradora deseja, “agora”, resgatar “no colo” da Grande Mãe bondosa o amor materno perdido no tempo, desejo acrisolado no período de incubação psicológica na clínica – espaço tenebroso e catamórfico – em que ela tentou “exorcizar” a presença memorial e catastrófica da Mãe terrível, cujo assunto lhe queima a alma com “palavras de fogo, conversa do diabo” (RCO, p. 162). Durante o período de internação, ela mergulha numa espécie de torpor em que se manifesta o arquétipo da Mãe terrível, simbolicamente representado por imagens marinhas tenebrosas. Segundo Jung, (2000, p. 92), dentre uma variedade incalculável de aspectos, o arquétipo materno pode se manifestar através de símbolos elementares negativos, como o oceano ameaçador. De acordo com a narrativa, ela passou por uma transição bastante significativa

do estado de torpor para ingressar no espaço ordenado, asséptico e sóbrio, golpeado sem cessar pelo estrépito alucinante das pessoas reconduzidas ao sono letárgico dos que haviam ingressado recentemente para passar dias e dias alijados de qualquer gesto lúcido ou criativo, como alguém que dorme no fundo do oceano e apenas respira ao lado de monstros marinhos e algas venenosas que gravitam entre um leito lodoso e uma superfície de altura abissal (RCO, p. 160).

Após esse período doloroso, a narradora desembarca em Manaus com o propósito de buscar respostas para questões obscurecidas na relação com a mãe biológica e, no dia de sua chegada, é surpreendida com a morte de Emilie, fato que redimensiona seus conflitos, ativa suas memórias e ali-



menta seu desejo de reviver por meio das lembranças o tempo prazeroso da infância. Tais recordações explicitam a figura de Emilie como a Grande Mãe bondosa, cuja imagem funciona como um bálsamo curativo colocado na ferida psíquica causada pelo complexo materno negativo.

Irrompe, então, com força imperiosa, na conscienciada personagem a imagem da mãe arquetípica protetora e provedora, que ela projeta na casa da avó Emilie, da mãe biológica e na natureza amazônica, cujos espaços transfundem o sentido elementar do materno em suas caracterizações próprias, principalmente, a natureza por ser uma das representações simbólicas mais específicas e completas do materno arquetípico, visto que evoca a infância imemorial, a Idade de Ouro da humanidade, tempo em que os homens a ela estavam ligados através de uma relação filial sagrada indestrutível.

O inconsciente coletivo conserva a imagem materna ambilátera da Natureza como o grande útero urobórico, o *locus amoenus*, e guarda memórias míticas da floresta como a mãe bondosa e ao mesmo tempo terrível que nutre e protege, que enlaça, mata e devora. Por isto circulam imagens da floresta como um espaço atrativo e reconfortante também perigoso, mágico, enigmático e letal, que alimenta o imaginário dos habitantes de regiões cobertas por matas e rios com lendas e mitos indestrutíveis.

Com suas terras férteis, imponente floresta fechada, escura, fluida e perigosa, abrigo multicolorido de muitas criaturas, entrecortada por dois gigantes rios em que afundam segredos ancestrais, a Amazônia é uma fiel representação da Grande Mãe que, apesar de aprisionar toda criatura que adentra suas escuras entranhas, abraça, enlaça e descansa quem nela confia. Por isto Manaus ilhada e noturna parece uma imagem acolhedora para a narradora que sobrevoa sua cidade natal:

Lá do alto, o viajante noturno tem a sensação de que um rio de histórias flui na cidade invisível. Tu sobrevoas a selva escura durante horas, e nenhum cisco luminoso desponta quando o olhar procura lá embaixo um sinal de vida. Nada anuncia o fim da longa travessia aérea: bruscamente, como as luzes de um gigantesco transatlântico a flutuar num oceano que separa dois continentes, uma constelação terrestre e aquática te adverte que a floresta ali muda de nome, que o rio antes invisível agora torna-se um caminho iluminado (RCO, p. 164).

A floresta estabelece um elo com a infância da humanidade, tempo imemorial em que os homens a cultuavam a *Tellus Mater*. O inconsciente coletivo guarda essas imagens de intimidade e proteção, por isto, não raro, o homem que está passando por transformação existencial, busca na natureza



recolhimento. E quando precisa de se reencontrar com a Mãe nos momentos de carência, de abandono, de dor e de perdas, a ela recorre como lugar arquetípico de renascimento.

Sobrevoando Manaus, a narradora vê a escuridão da floresta e a analisa de forma impressionista. Sua alma afeita às sombras e à solidão do sanatório mergulha no mistério profundo daquele espaço e confessa que “não desejava desembarcar aqui à luz do dia, queria evitar as surpresas que a claridade impõe, e regressar às cegas, como alguns pássaros que se refugiam na copa escura de uma árvore solitária, ou um corpo que foge de uma esfera de fogo, para ingressar no mar tempestuoso da memória” (RCO, p. 163-164).

Depois das emoções experimentadas durante o sobrevoo, ela se vê nas proximidades da casa materna, entra numa espécie de gruta, encolhe-se na grama e dorme, despertando, úmida do orvalho da noite, como quem renasce, simbolicamente, do seio da Mãe Terra:

Sem perceber, tinha me afastado do lugar escolhido para dormir e ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa. Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do vôo noturno. Lembro que adormecera observando o perfil da casa fechada e quase deserta, tentando visualizar os dois leões de pedra entre as mangueiras perfiladas no outro lado da rua (RCO, p. 9).

Despertando do sono nascituro, adentra a casa da mãe ausente. O seu olhar investigativo estimulado pela curiosidade e pelo desejo de recuperar parte adormecida de sua história filtra detalhes significativos nos ambientes e nas pessoas que por ali circulam. Então percebe os motivos decorativos, os cheiros, as cores, as formas, as comidas, os hábitos culturais que se expressam com fortes significados emocionais.

Lá está também o Oriente, espaço simbólico, mítico e místico, berço da humanidade, metonimicamente representado na decoração do ambiente que, de acordo com a narradora faz parte de “um mundo paralisado à espera de movimento” que só ela pode ativar com suas lembranças: salas “entulhadas de móveis e poltronas, decoradas com tapetes de Kasher e de Isfahan, elefantes indianos que emitiam o brilho da porcelana polida, e baús orientais com relevos de dragão nas cinco faces” (RCO, p. 10), um remo indígena pendurado na parede da sala, bem ao alto de um pedaço de cedro do Líbano lembra os dois mundos que se fundem na história desta mulher.



O olhar da narradora é direcionado para a casa de Emilie em torno de quem gravitam as primeiras alegrias de sua vida, os prazeres da infância. Sua memória resgata imagens do cenário místico em que entronizara a avó como a Grande Mãe, ela é o ponto de referência de sua história, o porto seguro de seu trânsito indeciso, o elo entre *um certo Oriente* e a Amazônia, especificamente, Líbano e Manaus, lugares que transverberam realidade e sonho, que nutrem sua imaginação e seu imaginário, que guardam lendas e fatos, alegrias e dores.

Todas as imagens referentes à residência de Emilie são representativas do materno bondoso, lembram o Jardim genesíaco. Cheirando a incensos, flores e frutas, a casa de Emilie tanto inspira eflúvios telúricos atrelados à infância da narradora: “a atmosfera da casa estava impregnada de um aroma forte que logo me fez reconhecer a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas que arrancávamos das árvores que circundavam o pátio” (RCO, p. 10). Nesse espaço representativo da mãe generosa estão figurados o cuidado, o apoio, a proteção daquela que desempenhou o duplo papel de mãe e avó.

Espaços e ambientes da casa de Emilie estão associados ao campo onírico do imemorial, que é a casa da infância. De acordo com Bachelard (1993, p. 34), a casa da infância é um espaço aberto a acontecimentos inesquecíveis, “mais que um lugar de moradia, a casa natal é o centro dos sonhos [...] uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além passado”. A casa Emilie tinha quartos fechados à chave e nunca frequentados, baús e segredos. Um dos segredos estava guardado num pedaço de cedro do Líbano: “no coração do cedro, tal uma fenda na madeira, um par de chaves se incrustava. Uma das chaves abriu o armário mastodonte, e as portas abertas revelaram-me, pela primeira vez, o mundo íntimo de Emilie” (p. 53).

O cedro é mais do que uma árvore do Oriente, é o símbolo do Líbano, da imortalidade e da força da Mãe Pátria. Abordando o simbolismo arquetípico da árvore, Neumann (1996, p. 224) diz que, independente de qualquer corrente teológica ou mística, esse simbolismo se estende profundamente dentro dos mitos e tem um caráter elementar essencial para se entender a substância do materno. No romance o cedro e o baú figuram como representações arquetípicas do materno intrinsecamente ligadas à imagem de Emilie.

Do ponto de vista simbólico, o baú é um cofre em que, segundo Chevalier (1997, p. 262), se pode depositar um tesouro material e/ou espiritual que, ao ser aberto, traz grandes revelações. Num baú sempre se guarda algo muito precioso, coisas inesquecíveis, principalmente os tesouros do passado em que se oculta a “memória do imemorial”. Num baú fechado estão as intimidades solidárias com os esconderijos trancados por fechaduras simbó-



licas. Bachelard (1993, p. 93) escreve que abrir um baú significa encarar a novidade, a surpresa, o todo desconhecido, significa acessar uma dimensão da intimidade tanto material quanto psicológica, cheia de possibilidades. Emilie guardava no baú objetos de uma época de ouro de sua vida, bem como “seus desejos irrealizados”. Seu baú configura-se imagem de intimidade, no sentido em que Bachelard (1993, p. 97) pensa o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários: “órgãos da vida psicológica secreta” que, além de guardar reminiscências, aponta para um tempo memorável, principalmente se permanecer fechada. Na concepção de Bachelard, somos grandes sonhadores de fechaduras porque elas dissimulam nossos segredos. Disto resulta o simbolismo da chave que Emilie guardava com tanto esmero. O baú de Emilie é uma metáfora de sua alma.

O interior do móvel encerrava a indumentária luxuriante, costurada com brocados magníficos, um relógio deitado a ocupar quase toda a superfície forrada de veludo também negro tal um barco cravado e esquecido no fundo do oceano, uma túnica de linho branco que lhe serviu de hábito no convento, duas pulseiras de ouro, argolas delgadas [...] espécie de entrelaçamento mágico, outro par de pulseiras, como um novo anel que surge no corpo de uma serpente (o número de pulseiras estava relacionado aos filhos de Emilie) e um maço de cartas (RCO, p. 54).

De acordo com o depoimento de Hakim, Emilie costumava bordar e costurar com Anastácia Socorro e contar histórias sobre suas terras e suas gentes. Essas histórias se tornaram um relicário da sua memória que trazia sua ancestralidade do Oriente para Manaus, aberto à encenação de personagens, cheiros e sabores que testemunham frações da sua infância sempre atreladas à natureza. As memórias de Emilie conservam a tonalidade e o ritmo mágico do imaginário coletivo, cuja magia seduzia e prendia a atenção do filho ao ouvir aquelas histórias de “*um certo Oriente*”:

Permanecia horas ao lado das duas mulheres, magnetizado...O odor não estava ausente da conversa entre as duas mulheres. O aroma das frutas do ‘sul’ vaporava, se colocada ao lado do capuz ou da graviola, [...] ‘são frutas para saciar o olfato, não a fome’, proferia Emilie. ‘Só os figos da minha infância me deixavam estonteada desse jeito’. O aroma dos figos era a ponta de um novelo de histórias narradas por minha mãe. Ela falava das proezas dos homens das aldeias, [...]. Ela evocava também os passeios entre as ruínas romanas, os templos religiosos erguidos em séculos distintos, as brincadeiras no lombo dos animais e as caminhadas através de extensas cavernas que rasgavam as montanhas de neve, até alcançar os conventos debruçados sobre abismos (RCO, p. 89).



Como as antigas fiandeiras, nas salas de fiar, que costuravam e bordavam em reuniões coletivas contando histórias, Emilie e Anastácia narravam memórias míticas da Terra Natal com fantasia, culto, experiências de vida e memória da infância. Guardiã das tradições de seu povo, Emilie ensinou ao filho a língua e a religião de seus pais. Considerada a “mãe de todos”, essa mulher sábia não discriminava, respeitava as diferenças pessoais e culturais, convivia satisfatoriamente com os nativos, cuidava de suas enfermidades, dava-lhes orientações, auxiliava os necessitados, era querida pelos afilhados, que se enfileiravam para homenageá-la, ofertando-lhe plantas e animais, conforme depoimento do filho:

Ao voltar da Matriz e do porto, lá pelo meio dia, uma fila indiana, que ia da porta do sobrado e terminava quase dentro do coreto da praça, esperava-a sob o sol escaldante. A cada ano que passava, os curumins e mendigos engrossavam essa fila, e os doentes que lhe mostravam as chagas e os membros carcomidos ela encaminhava a Hector Dorado. Muitos desses agraciados lhe ofereciam presentes que eles preferiam chamar de ‘lembrancinhas para a mãe de todos’. Eram objetos, animais e plantas originários dos quatro cantos da Amazônia: pássaros e répteis vivos e empalhados, o precioso rouxinol do rio Negro, mudas de trepadeiras, samambaias e palmeiras, peixinhos fosforescentes, piranhas embalsamadas, e até mesmo a réplica fiel de um remo sagrado que conta a história de uma tribo indígena; ela pendurou o remo na parede da sala, bem ao alto de um pedaço de cedro do Líbano. [...]

Alguns passaram a freqüentar o sobrado para pedir conselhos a Emilie e, eventualmente, esmolas e favores (RCO, p. 85-100).

Há momentos em que a admiração do filho pela mãe beira a veneração, e é endossada pelo relato da narradora principal, ao contemplar na face de Emilie “a serenidade implacável e a postura soberana dos rostos esculturais das santas embutidas em nichos com tampas de cristal, perfilados nas laterais da nave da igreja” (RCO, p. 104). Até as flores parecem fenecer pela ausência da matriarca, aumentando o luto e a saudade da neta que vaga pela cidade tentando preencher o vazio por ela deixado:

A casa toda parecia dormir, e foi em vão que bati à porta e gritei várias vezes por Emilie. [...] Fiquei alguns minutos ali perto do jambaí, divagando, vencida pela indecisão. Sob a copa da árvore, passei a mirar as flores rosadas que cobriam os galhos, as frutas arroxeadas que apodreciam na grama, e senti falta do odor do jasmim branco, que os adultos chamavam Saman, o perfume de um outro tempo, a infância (RCO, p. 122-124).



Considerações finais

Conforme demonstramos na análise, a memória inconsciente e o fluir das lembranças conscientes são responsáveis pelo imaginário da Grande Mãe no *Relato de um certo Oriente*. Os relatos modelam o perfil de Emilie como uma figura necessária a todos, de modo que os depoimentos vão lhe esculpindo a face memorável permeada de imagens arquetípicas, conforme a percepção da narradora.

O *Relato* versa sobre muitos assuntos, dentre os quais os labirintos da alma da narradora principal, que vive conflitos similares aos de qualquer sujeito que experimenta o impasse da rejeição materna, da convivência com culturas díspares, do desejo de construir sua própria identidade e de reorganizar sua psique.

Relato de um certo Oriente tem um ritmo interior que tende a romper com a lógica do enredo, do gênero literário e da forma de narrar propiciando maior fluidez da memória mítica e dos devaneios. O texto dialoga com tradições exóticas e com a experiência original que se encontra na memória psíquica, que é recomposta por intermédio das imagens do materno arquetípico, estas que irrompem como representações miméticas e simbólicas da natureza.

Os relatos centralizam a figura da matriarca em quem a narradora projeta o arquétipo da Grande Mãe bondosa para viver experiências agradáveis de sua infância através das tradições culturais do Líbano que ensejam um convívio étnico e culturalmente diversificado capaz de expurgar os fantasmas do passado que habitam os labirintos de sua alma.

A narrativa privilegia a voz feminina que organiza o *Relato* sob os auspícios da memória coletiva, esta que licencia o acesso à intimidade familiar, à vida de Emilie e aos próprios segredos da velha e carinhosa dama libanesa. Se a narradora não obteve todas as informações que desejava acerca de sua família biológica, pelo menos conseguiu se autoanalisar para desmitificar a sombra materna que a perseguia todo tempo. Esta foi a conclusão a que chegou, vagando pela cidade, após estar na casa vazia de Emilie: “foi preciso distanciar-me de tudo e de todos para exorcizar essas quimeras, atravessar a ponte e alcançar o espaço que nos era vedado” (RCO, p. 123).

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.



Ana Maia Leal Cardoso
Maria Goetti Ribeiro

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Símbolos de transformação**. Tradução de Eva Stern. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe**: um estudo fenomenológico da constituição feminino do inconsciente. Trad. De Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1999.



O surrealismo latino-americano no conto “Los subconscientes”, de Luis Britto García

Latin American surrealism in the short story “The subconscious”, by Luis Britto García

André Luís de Macedo Serrano¹
Luis Eustáquio Soares²

Resumo: Neste artigo, relacionamos as imagens utópico-oníricas, contidas no conto “Los subconscientes”, do escritor venezuelano Luis Britto García, e o inconsciente estético do surrealismo latino-americano. Em termos teóricos, fazemos essa abordagem a partir do conceito de inconsciente estético, do filósofo francês Jacques Rancière, e das noções de deslocamento e condensação, do psicanalista austríaco Sigmund Freud. São importantes para este argumento contribuições diversas da crítica literária latino-americana, a partir de comentários da professora húngaro-venezuelana Judit Gerendas, do crítico literário uruguaio Ángel Rama; do poeta cubano Lezama Lima e do escritor brasileiro Oswald de Andrade.

Palavras-chave: Britto García. Inconsciente. Sonho. Surrealismo. Utopia.

Abstract: In this article, We approach the utopian-dreamlike images in the short story “The subconscious”, written by Venezuelan writer Luis Britto García, to the aesthetic unconscious in Latin American surrealism. Theoretically, We read on French philosopher Jacques Rancière’s concept of the aesthetic unconscious and Austrian psychoanalyst Sigmund Freud’s notions of displacement and condensation. Latin American literary criticism contributions are important to this argument, including commentary by the Hungarian-Venezuelan professor Judit Gerendas, the Uruguayan literary critic Ángel Rama, the Cuban poet Lezama Lima, and the Brazilian writer Oswald de Andrade.

Keywords: Britto García. Unconscious. Dream. Surrealism. Utopia.

¹ Professor de Língua Portuguesa na rede estadual de ensino público do Espírito Santo (SEDU/ES). Doutorando em Letras, área de concentração em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/UFES). E-mail: macedo.andre92@gmail.com. [ORCID](#)

² Professor de Teoria da Literatura (Departamento de Línguas e Letras) na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: luiseustaquiosoares@gmail.com. [ORCID](#)



O inconsciente estético e as imagens oníricas na literatura

O livro *A partilha do sensível: estética e política* (2005) é uma obra acessível (embora conceitualmente difícil) e indispensável para compreender os regimes de arte desenvolvidos pelo filósofo francês, Jacques Rancière, os três, a saber: o *ético* ou metafísico, baseado em uma imagem de referência, como origem, que se dilata no destino e nos fins, de modo teleológico, reduplicando-se no tempo e espaço no plano das variações simbólicas, comportamentais, semióticas; o *poético*, inspirado em *Poética* (2003) de Aristóteles, definido como *mimesis* da partilha do sensível da ordem social hierárquica e desigual; o *estético* ou democrático, que afirma o porvir do homem como “animal político porque é um animal literário que se deixa desviar de sua destinação natural pelo poder das palavras” (Rancière, 2009a, p. 59-60).

O estético, assim, é o regime em que arte (literatura) e política se tornam indiscerníveis e a pauta (página) vazia no ato de escrita constitui de modo metaficcional sua potência ascendente do trabalho comum, razão por que o homem seja um animal político, sendo antes de tudo um animal literário, visto que não está obrigado a seguir a ordem existente, reproduzindo-a na escrita de si como fazem o regime ético da arte e o poético, ambos antidemocráticos. O primeiro porque assinala uma origem como imagem especial de um domínio de classe (uma oligarquia escravocrata, feudal, capitalista), forçando a sua reprodução *ad infinitum* no destino do conjunto da sociedade ou civilização, de modo metafísico e, assim, a-histórico, porque circular; o começo de um domínio se desdobra no seu fim, teleologicamente, como o sistema expansionista europeu no triângulo edípico de sua aparência (branco, hétero, adulto) deve metafisicamente se replicar como centro simbólico-sísmico no não-autodestino dos povos, tornados invisíveis; anônimos, existências inexistentes.

O regime poético, uma variação do ético (logo metafísico), pressupõe uma multiplicidade de modos de ser e reproduz uma ordem social preexistente, eternizando-a. *Poética*, de Aristóteles, é a referência, com suas tipologias de gêneros de arte: a tragédia para os nobres porque tem como tema latente os desfechos do porvir histórico, assinalando que não estão disponíveis à plebe, que é objeto da comédia, logo das figuras humanas que devem se visibilizar publicamente como representação passiva de quem se ri, do escárnio; e assim o gênero lírico, elaborado como expressão subjetiva do ócio de uma minoria que tem tempo para as cítaras, o cuidado de si; e o amor. No regime estético, a literatura (a arte) é política porque esta, ainda que pareça redundante, é literatura: decisão dos múltiplos polifônicos no aberto



da pauta, visibilizando-se não como trabalho oprimido, não como trabalho alienado, mas como cosmovisão do trabalho do sensível perspectivando a partilha da autocriação comum, rompendo, assim, com a *mimesis*.

Em seu *O inconsciente estético* (2009b), escrito quatro anos após *A partilha do sensível*, Rancière procurou assinalar a interface entre o conceito de inconsciente, desenvolvido por Sigmund Freud, e o regime estético da arte, argumentando o que segue:

Se Édipo – arrastando atrás de si o cortejo dos grandes heróis edipianos – está no centro da elaboração freudiana, é porque ele é o emblema desse regime da arte que identifica as coisas da arte com as coisas do pensamento, enquanto testemunho de um pensamento imanente a seu outro e habitado por seu outro, escrito em toda parte na linguagem dos signos sensíveis e dissimulado em seu âmago obscuro (Rancière, 2009b, p. 50).

O inconsciente estético, como o inconsciente freudiano, seria esse outro que nos habita; a alteridade. O que significa ter consciência de si, com a alteridade da alteridade, outro de outro, destituindo as origens, inclusive do “eu sou”? Longe de chancelarmos uma proposta irracionalista, defendemos que a dimensão inconsciente da consciência seja a coletividade, a polifonia de vozes do mundo social e natural, as pulsões de vida e de morte; a existência e os seres em suas, na nossa, imanência comum, de sensível para sensível, visibilizando-se, como conteúdo latente, destituindo os processos de deslocamento e condensação, apresentados por Freud em *A interpretação dos sonhos* (1900), típicos do regime poético da arte, que ainda pressupõe uma historicidade – há uma narrativa, ainda que enganosa.

Com isso, queremos dizer o seguinte: o regime estético da arte, ao tornar indiscerníveis arte (literatura) e política, visibiliza a potência ascendente do trabalho do conteúdo primário; e, em contrapartida, o poético, constitui-se como uma narrativa, uma história, uma quase política elaborada para ocultar o trauma. E qual é o trauma? É a pulsão de morte imposta ao inconsciente estético da arte; ao outro do outro, à imanência coletiva de que somos, ou deveríamos, ser sujeitos, e não assujeitados, situação que remete, esta última, ao regime ético das artes, o metafísico; regime do subconsciente freudiano, compreendido, nos termos deste artigo, como retorno sem fim à origem de um passado que jamais existiu.

A finalidade do presente artigo está comprometida com a compreensão de alguns mecanismos estético-oníricos no conto “Los subconscientes” de Luis Britto García, escritor venezuelano. A hipótese que procuraremos de-



envolver terá como foco o plural do título da narrativa, os subconscientes, isto é, nem conscientes, nem inconscientes, bloqueando tanto o conteúdo primário, o trauma a ser enfrentado (o colonialismo, o imperialismo), quanto o manifesto, com seus deslocamentos e condensações, típicos do regime poético da arte, o que significa um retorno surrealista (no sentido crítico, no conto) ao regime ético das imagens, o metafísico, em que a história, compreendida como processo humano, vira o seu revés: um mundo de humanos desumanizados porque reféns de oligarquias, de impérios.

O inconsciente estético do surrealismo latino-americano

Ao lidar com a linguagem dos sonhos, o conto “Los subconscientes” opera tanto por deformação do real, revelando aspectos ocultos do pensamento, quanto por uma crítica libertadora no campo do desejo. Não se argumenta, neste artigo, que o surrealismo presente nessa história seja o das vanguardas europeias. O surrealismo em questão é o latino-americano e se define pelo conteúdo primário e pelos traumas dos colonizados e dos povos periféricos. Para detalhar a peculiaridade desse surrealismo latino-americano, recorreremos a críticos literários de *Nuestra América*, os quais podem nos ajudar a esclarecer essa relação particular entre a linguagem surrealista e o desejo descolonizador. Recorreremos às ideias do escritor brasileiro Oswald de Andrade, do pesquisador uruguaio Ángel Rama, do poeta e ensaísta cubano José Lezama Lima e da professora húngaro-venezuelana Judit Gerendas.

Começamos pelo *Manifesto Antropófago* (2001), no qual Oswald de Andrade formulou a metáfora da antropofagia. A devoração antropofágica se apresenta como uma imagem da cultura brasileira, definida por incorporação daquilo que lhe é externo. O tipo brasileiro não se reduz a ele mesmo. Em sua potência universal, recebe povos de toda a humanidade, e os “deglute” ferozmente, abasileirando-os. Na antropofagia, ritual das tribos indígenas, devorava-se o inimigo após a guerra para adquirir seus valores positivos, sua força espiritual. Com isso, podia-se defender efetivamente a tribo de novos ataques; fortalecendo a coletividade.

Essa metáfora toma no *Manifesto* um rumo surrealista-libertário, explicitado num trecho como o seguinte: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (Andrade, 2001, p. X). Nesse aforisma, Andrade mobiliza uma imagem onírica, a da utopia matriarcal, uma libertação desnuda e des-oprimida que procu-



ra um fora da repressão, da prisão e da castração institucionais. A imagem surrealista do patriarcado, conteúdo manifesto do desejo de liberdade do homem moderno, espelha-se no coletivismo e no igualitarismo indígena, em Pindorama, e se insurge contra os sintomas do patriarcado hierárquico da civilização euro-ocidental.

Marcado pelo trauma do colonialismo da vestimenta, da culpa e do trabalho escravo trazido pelas caravelas, o desejo da descolonização se apresenta como um aspecto importante da linguagem surrealista latino-americana. Se a metáfora antropofágica explora aspectos dessa descolonização a partir da cultura brasileira, formada pelo encontro violento entre duas civilizações ultramarinas; o conceito de transculturação, formulado pelo cubano Fernando Ortiz (1963), e repensado para análise da narrativa literária por Ángel Rama (2008), permite ampliar o escopo desses problemas para toda a América Latina.

Com Ortiz, o processo colonial, que ele estudou na formação da sociedade cubana, deu-se por um encontro que aportou violentamente na ilha caribenha indivíduos de diversos povos do mundo, com o propósito de explorar sua força de trabalho na produção de tabaco e cana-de-açúcar. Todos esses povos passaram por várias transformações, que Ortiz detalha como desculturação (supressão da cultura dominada), inculturação (incorporação da cultura dominante), aculturação (normalização da cultura dominante) e, por fim, transculturação (metamorfose cultural universalista), gerando a cubanidade, a identidade nacional cubana. Em sua diversidade sincrética, a cubanidade transcultural emergiu como uma potência do povo cubano de se levantar contra o racismo unidimensional que esteve presente na base dos processos colonizadores de desculturação, inculturação e aculturação.

Por isso, o conceito de transculturação é relido por Ángel Rama não apenas na base da formação social dos povos latino-americanos, mas também em sua potencialidade criativa, inventiva, enfim, de fabulação literária, como:

[...] esforço de descolonização espiritual, mediante o reconhecimento das capacidades adquiridas por um continente que tem já uma muito ampla e fecunda tradição inventiva, que implantou uma luta tenaz para se constituir como uma das ricas fontes culturais do universo (Rama, 2008, p. 25, *tradução dos autores*)³.

³ [...] esfuerzo de descolonización espiritual, mediante el reconocimiento de las capacidades adquiridas por un continente que tiene ya una muy larga y fecunda tradición inventiva, que ha desplegado una lucha tenaz para constituirse como una de las ricas fuentes culturales del universo (RAMA, 2008, p. 25).



Para Rama, a linguagem literária latino-americana contribui originalmente por sua cosmovisão singular transcultural e suas técnicas narrativas que misturam os opostos do regional e do universal, da oralidade e da escrita, incorporando, por descolonização, aquilo que na metáfora antropofágica é a “deglutição” das forças espirituais externas para enriquecer a cultura autóctone. Os pensamentos estéticos de tais críticos literários de Cuba, do Uruguai e do Brasil ampliam, portanto, a percepção da particularidade da literatura latino-americana na invenção do novo, de um novo não seja a repetição neurótica e edípica de seu passado submetido. Esse aspecto de libertação e de superação dos sintomas do colonialismo constituirá uma dimensão essencial da linguagem do surrealismo latino-americano. A criação particular de *Nuestra América* é o seu experimentalismo universal; descobrindo-se, inventando-se.

Em *A expressão americana* (1988), Lezama Lima segue um caminho semelhante, procurando moldar em seus ensaios uma Imagem da América como metáfora utópica de uma nova expressão qualitativa do mundo. Para tanto, Lima recupera o barroco colonial na sua condição de arte da contra-conquista. Para o poeta cubano, o barroco latino-americano, valorizando o cotidiano, é qualitativamente diferente do barroco europeu, o qual redundou num formalismo repetitivo, esvaziado. Em seus jogos de mistura, produzindo novas formas, novos mundos:

O barroco como estilo conseguiu já na América do século XVIII o pacto de família do índio Kondori, e do triunfo prodigioso do Aleijadinho, que prepara já a rebelião do século seguinte e é a prova de que se está maduro para uma ruptura. Eis a prova mais decisiva, quando um esforçado da forma recebe um estilo de grande tradição, e longe de diminuí-lo o devolve enriquecido, símbolo de que este país alcançou a sua forma na arte da cidade. É a gesta que no século seguinte ao do Aleijadinho vai realizar José Martí. A aquisição de uma linguagem que, depois da morte de Gracián parece ter sido soterrada, ia demonstrando, por sobre qualquer pessimismo histórico, que a nação tinha adquirido uma forma. E a conquista de uma forma ou de um reino situa-se dentro do absoluto da liberdade. Somente se narram os sucessos dos reis, diz-se na Bíblia, isto é, dos que alcançaram uma forma, a unidade, o reino. A forma alcançada é o símbolo da permanência da cidade. Seu suporte, seu esclarecimento, sua compostura (Lima, 1988, p. 105).

Assim, no Brasil, o negro mestiço Aleijadinho e, em Potosí, o índio Kondori inscrevem nas catedrais barrocas seus gestos simbólicos de alteridade, o sol dos incas e o rude talhar da pedra-sabão, enriquecendo a linguagem



estética latino-americana e preparando o terreno das revoltas independentistas românticas. Recebem a tradição universal não a copiando, mas a reinventando. Produzem, descolonizando-se, por transculturação antropofágica, uma nova expressão americana; destituindo-se de seus traumas coletivos.

A originalidade descolonizadora das misturas barrocas permeou também a originalidade independentista do romantismo na América Latina, e em especial, a do romantismo bolivariano. O general venezuelano Simón Bolívar, continuando as lutas por independência do seu conterrâneo Francisco de Miranda, incorporou à sua trajetória político-militar as lições ilustradas de seu professor Simón Rodríguez. Em seus inúmeros exílios, Rodríguez insistiu na emancipação intelectual e na expressão cultural do continente americano. Ou inventamos ou erramos, foi o seu adágio mais conhecido. Para a América Latina, só existem dois caminhos: criar outro futuro, descolonizando-se qualitativamente, ou se submeter ao passado colonial, repetindo as cópias dependentes dos modelos metropolitanos. No entanto, o bolivarianismo foi uma épica marcada por trágicos fracassos. Miranda, condenado. Bolívar, cercado. Rodríguez, desacreditado:

Como reverso das grandes odes bolivarianas, de suas vitórias, Simón Rodríguez percorre imensas distâncias, já com setenta anos, como herói silencioso, até internar-se nos espessos centros americanos, de Lacatunga até Quito, de Arequipa a Ibarra, de Huancapé até Chiquito – esses nomes do seu percurso não têm o som das batalhas bolivarianas? São as suas batalhas do fracasso, seus sonhos de mestre fugitivo (Lima, 1988, p. 121-122).

A linguagem do surrealismo latino-americano pode ser interpretada, ao mesmo tempo, como releitura sintomática do trauma de uma independência incompleta e a realização desse desejo inconsciente. O sonho bolivariano realiza seu desejo na forma de delírios, de utopias; imaginando outro futuro, para além de seus fracassos, em suma: a unidade e a integração de toda a América Latina. Descoloniza-se por libertação onírica, repercutindo aspectos barroco-românticos, e se reinventando por incorporação universalista, transcultural-antropofágica.

Dessa tradição romântico-bolivariana, e surrealista, podemos encontrar uma chave estética para compreender os aspectos utópico-oníricos do objeto literário desta análise. Ao fazer comentários sobre o livro *Rajatabla*, de Luis Britto García, a professora Judit Gerendas localizou uma característica fundamental dessas narrativas curtas, inclusive "Los subconscientes", ou seja, a construção de mundos imaginários. Para Gerendas, esses mundos



imaginários plasmam criticamente problemas que estavam na ordem do dia desde a publicação da obra em 1970:

O humor ácido caracteriza a estes minicontos, nos quais se tematizam situações correspondentes à repressão política, à marginalidade extrema e à violência subversiva, ao mesmo tempo em que se criam mundos imaginários que podemos localizar dentro da ficção científica. Uma imaginação desaforada se expressa através de uma prosa incisiva, concisa, brilhante, que se converte em textos do absurdo, às vezes humorísticos, outros mais irônicos e outras muitas mais ainda horripilantes, os graves temas políticos e sociais que ficcionaliza (Gerendas, 2004, p. XX, *tradução dos autores*)⁴.

A linguagem inventiva de *Rajatabla* provoca, critica e ironiza, ou seja, põe-se em tensão com o mundo existente. Formula utopias, não para afirmar o irreal, mas para efeito de comparação metafórica com o real. Ilumina o seu avesso, as suas sombras, por deformação surrealista. Nesse sentido, trabalha com um inconsciente estético, revendo problemas relacionados aos regimes ético e poético da arte. Contrapõe-se ao regime ético, pois questiona a *mimesis* da dependência colonialista como lugar da verdade. E ao regime poético, pois não respeita as hierarquias e os lugares políticos na partilha do sensível, passando por caminhos “não-oficiais” e construindo outros possíveis. Aprofundemos, portanto, essas questões no corpo do texto literário.

“Los subconscientes”, de Luis Britto García: uma análise de suas imagens oníricas

O conto começa distinguindo dois mundos imaginários, o dos Eus e o dos subconscientes. São dois mundos aparentemente diversos; mas que, no fundo, relacionam-se, apesar de um ser insciente em relação ao outro:

Ninguém sabia que os subconscientes eram não somente distintos dos Eus mas que tinham um mundo, que governavam um mundo, que acreditavam estar sozinhos num mundo que pensavam ser unicamente seu, não dos Eus – cuja existência desconhecem

⁴ El humor ácido caracteriza a estos minicuentos, en los que se tematizan situaciones correspondientes a la repressión política, a la marginalidad extrema y a la violencia subversiva, a la vez que se crean mundos imaginarios que podemos ubicar dentro de la ciencia-ficción. Una imaginación desaforada se expresa a través de una prosa incisiva, concisa, brillante, que convierte en textos del absurdo, a veces humorísticos, otros más irónicos y otras muchas más aún en espeluznantes, los graves temas políticos y sociales que ficcionaliza (Gerendas, 2004, p. XX).



– mas seu, somente seu, para propósitos única e exclusivamente seus (García, 2004, p. 139, *tradução dos autores*)⁵.

Os cenários apresentados emulam o funcionamento da mente humana em instâncias psíquicas: de um lado, visível, a consciência do eu; do outro, invisíveis, os pensamentos subconscientes. E seu inverso, pois aprendemos que os Eus também são invisíveis para os subconscientes, em sua visibilidade própria. Ambos se tornam, em processo, mundos estéticos que não obedecem a divisão do sensível, não se reduzem a censurar algo ou a colocar cada coisa no seu lugar. Democráticamente, em suas diferenças, estão em pé de igualdade, sem se contentar com uma reprodução conformada da lógica do mundo existente.

Como mundos imaginários, eles podem operar utopicamente, funcionando como crítica hipotética da sociedade real, e mesmo de suas divisões censórias ou classificatórias. Vejamos algumas consequências dessas fraturas:

Este mundo fisicamente é o nosso, mas no fundo, oh, que diferença que incômodo pensar como é distinto e à parte visto pelos subconscientes, como se resignar a pensar que quando nossos Eus investigam as leis da natureza e escrevem por exemplo as massas se atraem em proporção direta e em proporção indireta do quadrado das distâncias, nossos subconscientes consideram isso um poema e dizem, oh, que belo, pelo contrário, posso escrever os versos mais tristes esta noite é para eles uma lei da natureza, fria e mais fria que os anéis de Saturno e o pior é que talvez isso explica tudo e não o entendemos e enquanto isso estamos condicionados (García, 2004, p. 139, *tradução dos autores*)⁶.

A princípio, o mundo irracional do inconsciente é o da poesia e o mundo racional do Eu é o da ciência. As duas linguagens constituem um o avesso do outro, diferentes e complementares: objetividade e subjetividade, *logos e pathos*, duas medidas de uma mesma régua. O inconsciente estético mistura os dois níveis, sem respeitar as divisões ou as hierarquias do *como deve ser*. A construção narrativa de "Los subconscientes" é de um devir incessante, projetando-se, questionando-se.

⁵ Nadie sabía que los subconscientes eran, no sólo distintos de los Yoes sino que tenían un mundo, que gobernaban un mundo, que creían estar solos en un mundo al cual pensaban únicamente suyo, no de los Yoes – cuya existencia desconocen – sino suyo, sólo suyo, para propósito única y exclusivamente suyo (García, 2004, p. 139).

⁶ Este mundo fisicamente es el nuestro, pero en el fondo, oh, que diferencia, qué desazón de pensar cómo es de distinto y aparte visto por los subconscientes, cómo resignarse a pensar que cuando nuestros Yoes investigan las leyes de la naturaleza y escriben por ejemplo las masas se atraen en razón directa y en razón inversa del cuadrado de las distancias, nuestros subconscientes consideran a eso un poema y dicen, oh, qué bello, por el contrario, puedo escribir los versos más tristes esta noche es para ellos una ley de la naturaleza, fría y más fría que los anillos de Saturno y lo peor es que quizá lo explica todo y no lo entendemos y mientras tanto estamos arreglados (García, 2004, p. 139).



Numa lógica de inversão, como uma fotografia espelhada, em que a mão esquerda aparece à direita, e também o contrário, as ideias que transitam do mundo dos Eus para o dos subconscientes o fazem por recalcamen- to, em termos psicanalíticos. Reprimem-se ideias que o Eu consciente não consegue lidar, varrendo-as para baixo do tapete inconsciente. A sujeira lá permanece, e, por vezes, escapa de volta para a sala de estar, perturbando a limpeza do recinto. Sem significar a mesma coisa, conforme suas mutações contextuais, essas ideias aparecem e reaparecem nos dois mundos:

Como descrever estes dois mundos como dizer a forma em que se sobrepõem e no entanto se excluem, odeiam-se como vinagre e azeite, como dizer por exemplo que o que aqui acreditamos ser um hidrante é para os subconscientes um altar e o que aqui acreditamos ser um altar é para os subconscientes um semáforo. Como dizer – isto aterroriza – que as ideias que os subconscientes reprimem afloram até o Eu, e assim, a maioria dos subconscientes reprimiram as ideias religiosas e por isso há tantas beatas, e por outro lado, ai, cada ateu leva dentro de si um subconsciente profundamente religioso, e as orações são blasfêmias, e vice-versa, porque o mundo dos subconscientes está cheio de vice-versas (García, 2004, p. 139-140, *tradução dos autores*)⁷.

A religião não opera do mesmo modo para os Eus e para os sub- conscientes. Aqui se encontram procedimentos de *deslocamento* (ou de *vice-versas*, conforme o conto): do hidrante para o altar (ou do ordinário ao sagrado); e do altar para o semáforo (ou do transcendente ao imanente). As imagens oníricas dos objetos, em sua relação mútua, mostram a unidade dos contrários do mundo dos Eus e dos subconscientes em suas proporções invertidas de valores. O próprio *deslocamento* como recurso poético inconsciente é subvertido de um lado a outro. Não se sabe onde começa e onde termina o conteúdo onírico das imagens. Desloca-se, esteticamente, o *deslocamento*; des-hierarquizando-o, resistindo a uma interpretação unívoca de seu significado.

Essa constatação não serve apenas para o fenômeno religioso. A organização do Estado e da política também não nos é apresentada como imu-

⁷ Cómo describir estos dos mundos cómo decir la forma en que se sobreponen y sin embargo se excluyen, se odian como vinagre y aceite, cómo decir por ejemplo que lo que aquí creemos un hidrante es para los subconscientes un altar y lo que aquí creemos un altar es para los subconscientes una señal de tráfico. Cómo decir –esto espeluzna– que las ideas que los subconscientes reprimen afloran al Yo, y así, la mayoría de los subconscientes han reprimido las ideas religiosas y por eso hay tantas beatas, y que en cambio, ay, cada ateo lleva adentro un subconsciente profundamente religioso, y las oraciones son blasfemias, y viceversa, porque el mundo de los subconscientes está lleno de viceversas (GARCÍA, 2004, p. 139-140).



tável. Cada mundo imaginário entende sua relação com a autoridade e com as regras de convivência de modo diverso do outro, influenciando-se mutuamente, em razão inversamente proporcional:

Os subconscientes têm repúblicas e governos que não são nossas repúblicas e não são nossos governos. Os conflitos destas repúblicas subterrâneas decidem as guerras que acreditamos lutar e as vitórias que acreditamos conquistar. Suas relações de autoridade nos seriam incompreensíveis, os critérios dos quais se valem para escolher governantes seriam talvez (para nós) detestáveis. Somente direi que um deles tem a ver com a forma de assoar os narizes. Enquanto as pátrias, conduzem-se, não por territórios, mas por afinidades. Uma das afinidades pode ser o que se pensa ao olhar Betelgeuse depois de haver comido salsichas. Outra, a opinião acerca das mútuas oposições entre a cotorra e um contrabaixo. Outra, as comparações entre as formas do escarro de um policial e a pachanga, oh, a pachanga sem que o saibamos, é um hino (García, 2004, p. 140, *tradução dos autores*)⁸.

O mundo dos subconscientes conhece as afinidades subjetivas como fator determinante da organização humana. Os Eus entendem, de outra forma, na racionalidade objetiva de relações materiais, de trabalho, de obrigações, etc. O conto trabalha isso com humor e quebra de expectativas: "assoar os narizes", um elemento contingente, que não é da ordem da intenção, é visto como gesto de rigorosa necessidade para os subconscientes. Essa transformação do real em irreal, e *vice-versa*, possibilita uma crítica do modo como cotidianamente enxergamos o mundo humano com um olhar automatizado apesar de ele ser mais rico e complexo quando observado com mais atenção.

Tal crítica implícita à ordem toma uma forma bastante particular ao contrapor a repressão, figurada no "ritmo do escarro do policial", e a libertação, associada à *pachanga*, um arranjo musical caribenho. Nesse detalhe, existe uma ironia quanto à repressão policial na Venezuela e na América Latina dos anos 1970, sob governos dependentes que seguiam as diretrizes dos Estados Unidos, como foi o caso da ditadura militar no Brasil e de *Punto Fijo* na Venezuela, à revelia dos seus respectivos povos.

⁸ Los subconscientes tienen repúblicas y gobiernos que no son nuestras repúblicas y que no son nuestros gobiernos. Los conflictos de estas repúblicas subterráneas deciden las guerras que creemos pelear y las victorias que creemos conquistar. Sus relaciones de autoridad nos serían incomprendibles, los criterios de los cuales se valen para elegir gobernantes serían quizá (para nosotros) detestables. Sólo diré que uno de ellos tiene que ver con la forma de sonarse las narices. En cuanto a las patrias, se rigen, no por territorios, sino por afinidades. Una de estas afinidades puede ser lo que se piensa al mirar Betelgeuse después de haber comido salchichas. Otra, la opinión acerca de las mutuas oposiciones entre una cotorra y un contrabajo. Otra, las comparaciones entre las formas del escupitajo de un policía y la pachanga, porque la pachanga, oh, la pachanga sin que lo sepamos, es un himno (García, 2004, p. 140).



A poesia e a arte popular se transformam na imagem onírica da *pachanga* caribenha, a qual, por processo de *condensação*, resume as ideias de uma autêntica expressão cultural latino-americana e da libertação social dos povos do continente. Essa condensação expressa pelo riso uma contraposição ao regime ético, censório e violento, das classes dominantes e de seu modelo de capitalismo imperialista, predatório, explorador, bélico. A *pachanga*, mais que resumir uma ideia unívoca, aponta, em sua liberdade rítmica, para a igualdade radical do povo e de sua cultura contra os “escarros” da farda. A *condensação* deixa de condensar para se diluir numa polifonia de vozes do povo, ecoando o retorno bolivariano, em suas potências de originalidade, como ruptura dos padrões repetitivos e “escarrados” da dependência.

Mais adiante, os atos cotidianos para os Eus tomam conotações extraordinárias no mundo dos subconscientes:

Terríveis surpresas de nossas atuações. Talvez acreditamos coçar a cabeça e isso, no mundo dos subconscientes, é uma declaração de amor. Ao pôr uma gravata bege com meias amarelas violamos uma lei dos subconscientes e seremos castigados com a tortura, que para nosso Eu consistirá em escrever um tratado de Metafísica e depois de escrevê-lo exclamar opa que admirável. No outro mundo há matrimônios que não são nossos matrimônios, e uniões que não são nossas uniões. Assim sob nossas plantas se abre o abismo e sempre há mistérios nas dedicatórias de um ser amado (García, 2004, p. 140-141, *tradução dos autores*)⁹.

Com humor, critica-se a crença metafísica e ilusória do amor, encarnada na institucionalidade matrimonial, que segue leis diferentes em cada mundo imaginário. A arbitrariedade banal dos exemplos, que vão de coçar a cabeça a usar uma gravata bege, ressalta o aspecto satírico da crítica humorística. Não importa aqui a objetividade do ato, mas sua percepção subjetiva, os sentimentos que ficam no inconsciente ao executarmos essas ações rotineiras. Esses “mistérios do amor” se revelam, no final das contas, uma comédia. O tom satírico nesse parágrafo continua a tendência subversiva que vimos no parágrafo anterior, destituindo a metafísica do regime ético das artes, em sua circularidade, que retorna sempre para a univocidade e a censura.

⁹ Terribles sorpresas de nuestras actuaciones. A lo mejor creemos rascarnos la cabeza y eso, en el mundo de los subconscientes, es una declaración de amor. Al ponernos una corbata beige con medias amarillas violamos una ley de los subconscientes y seremos castigados con la tortura, que para nuestro Yo consistirá en escribir un tratado de Metafísica y después de haberlo escrito exclamar carrizo qué admirable. En el otro mundo hay matrimonios que no son nuestros matrimonios, y uniones que no son nuestras uniones. Así bajo nuestras plantas se abre el abismo, y siempre hay misterios en las dedicatorias de un ser amado (García, 2004, p. 140-141).



Há, por fim, uma cisão fundamental entre os dois mundos. Essa ruptura não é estanque, ou definitiva, mas se subdivide infinitamente como um fractal quântico, em multiplicação exponencial, ou como radiação que se espalha no ar:

Os subconscientes, tem por sua vez subconscientes e assim, incansavelmente. Portanto, a sucessão dos mundos é vertiginosa, a justaposição dos universos, inimaginável. Cada objeto é no mesmo instante infinitas coisas para infinitas pessoas, que são uma só. Para alguns, este escrito é uma abominação e uma blasfêmia. Para outros, que são um só, chave de tudo, e anúncio do Paraíso (García, 2004, p. 141, *tradução dos autores*)¹⁰.

O inconsciente estético do conto incorpora os infinitos detalhes da catedral barroca numa linguagem surrealista e libertária, a qual destitui a enunciação egoica do "eu sou", e se abre para o múltiplo, o democrático e o popular. A percepção que multiplica quantitativamente a psicologia humana em várias instâncias se torna uma análise de suas possibilidades infinitamente qualitativas. As imagens oníricas da blasfêmia e do Paraíso diluem as ideias contidas em sua *condensação*, qual seja, a bifurcação presente em toda a narrativa: infinitas blasfêmias e infinitos paraísos podem surgir da utopia da América, esse Novo Mundo, que não pode mais ser o que já foi. Ele se anuncia como devir, diferente de si mesmo. *Condensa-se o que não pode ser condensado*, a infinitude. Este paradoxo se revela crucial para compreender o inconsciente estético surrealista em "Los subconscientes", que não se rende à metafísica censória do regime ético, nem à classificação divisória do regime poético.

As potências de liberdade e o desejo na literatura latino-americana

Neste artigo, analisamos o conto "Los subconscientes", de Luis Britto García, em sua linguagem surrealista latino-americana. Percebemos que o surrealismo latino-americano, qualitativamente diferente do surrealismo europeu, define-se por um desejo de libertação associado ao trauma da independência incompleta. Se, com Bolívar, San Martín, José Martí e tantos outros próceres, a América Latina alcançou uma relativa autonomia política,

¹⁰ Los subconscientes, tienen a su vez subconscientes y así, inacabablemente. Por lo tanto, la sucesión de los mundos es vertiginosa, la yuxtaposición de los universos, inimaginable. Cada objeto es en el mismo instante infinitas cosas para infinitas personas, que son una misma. Para algunos, este escrito es una abominación y una blasfemia. Para otros, que son el mismo, clave de todo, y anunciación del Paraíso (García, 2004, p. 141).



ela não pôde realizar uma plena independência econômica e cultural. Isso levou à situação de dependência dos anos 1970, sob governos violentos e policialescos, contexto este que *Rajatabla* ironiza, imaginando, pela subversão estética dos procedimentos oníricos de *deslocamento* e *condensação*, outros mundos possíveis.

A realização de um desejo inconsciente é uma característica que define a linguagem do conto analisado em comparação com a linguagem dos sonhos descrita pela psicanálise. Em termos de um inconsciente estético, o barroco, o romantismo e o surrealismo latino-americanos, como códigos literários, possibilitaram apreender os signos e a enunciação discursiva que vinculam esses aspectos estéticos à tradição bolivariana de pensamento independentista. A libertação não foi apenas um processo de construção política, mas uma operação imaginativa, projetando uma imagem utópica da América.

As noções de antropofagia e a transculturação nos foram essenciais para compreender a particularidade desse processo criativo, que particulariza a expressão latino-americana por sua potencialidade sincrético-universal. Britto García, em específico, operou sua própria síntese sincrética pela fabulação de mundos imaginários, ao mesmo tempo reais e irreais, e também no seu estilo de escrever utopias como crítica concreta do mundo real.

A literatura latino-americana encontrou seu próprio caminho transcultural-antropofágico, deformando o real e o re-imaginando. No processo de absorver a cultura externa, em sua força, reverte-a como força interna, riqueza adquirida, como vimos com o barroco da catedral incaica, por exemplo. A psicanálise freudiana, absorvida desse modo, seja por Oswald de Andrade, ou por Britto García, metamorfoseou-se de pensamento científico de volta em inconsciente estético, plasmando-se, por surrealismo descolonizador, em suas potências de liberdade. Nem reproduziu o regime ético metafísico, nem o poético da hierarquia dos gêneros. Algo novo surgiu. A literatura na América Latina se fez democracia.

Referências

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 3 ed. São Paulo: Globo, 2001. p. 47-52.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

me Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos sonhos**. Vol. 1. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.



GARCÍA, Luis Britto. **Rajatabla**. 1. ed. Caracas: Monte Ávila, 2004.

GERENDAS, Judit. Prólogo. *In*: GARCÍA, Luis Britto. **Rajatabla**. 1. ed. Caracas: Monte Ávila, 2004. p. IX-XXI.

LIMA, José Lezama. **A expressão americana**. Tradução de Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. 2.ed. La Havana: Universidad Central de las Villas, 1963.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2. ed. Buenos Aires: El Andariego, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. 1. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b.



Espelhos do Novo Mundo: paisagens brasileiras nos relatos de viagem de Woodes Rogers (1712)

Mirrors of the New World: Brazilian landscapes in the travel accounts of Woodes Rogers (1712)

Fernanda Farias Oliveira¹
Tiago Barbosa da Silva²
Ana Júlia Santos Pereira³

Resumo: Este artigo analisa as representações das paisagens brasileiras em *A Cruising Voyage Round the World* (1712), de Woodes Rogers, buscando compreender como o relato de viagem que inspirou *Robinson Crusoe* constrói imagens do Brasil. A paisagem é tratada como uma construção socio-histórica, articulada aos saberes geográfico e cultural. A pesquisa, baseada em bibliografia especializada (Vidal de La Blache, Cauquelin, Baldin, Silva et al.), interpreta as descrições de Rogers sob a perspectiva da Geografia Cultural e da Teoria da Paisagem. Discute-se como essas narrativas projetam sentidos políticos e reforçam um imaginário colonialista sobre o Novo Mundo. O Brasil é apresentado como exótico e selvagem, consolidando estereótipos que expressam relações de poder e dominação europeias no século XVIII⁴.

Palavras-chaves: Relatos de Viagem. Geografia Cultural. Woodes Rogers. Paisagem. Representações do Brasil.

Abstract: This article analyzes the representations of Brazilian landscapes in *A Cruising Voyage Round the World* (1712), by Woodes Rogers, aiming to understand how the travel narrative that inspired *Robinson Crusoe* constructs images of Brazil. Landscape is approached as a socio-historical construction, articulated with geographical and cultural knowledge. Based on specialized bibliography (Vidal de La Blache, Cauquelin, Baldin, Silva et al.), the study interprets Rogers's descriptions through the lenses of Cultural Geography and Landscape Theory. It discusses how these narratives produce political meanings and reinforce a colonial imagination of the New World. Brazil is portrayed as exotic and wild, consolidating stereotypes that express European relations of power and colonial domination in the eighteenth century.

Keywords: Travel Narratives. Cultural Geography. Woodes Rogers. Landscape. Representation of Brazil.

¹ Graduanda da UFBA. Bolsista CNPq/PIBIC 2024/2025. Integrante do grupo de pesquisa REBRALLI – Representações do Brasil nas Literaturas de Línguas Inglesas. E-mail: ffarias.oliveira@outlook.com. [ORCID](#)

² Professor de Língua e Literaturas de Língua Inglesa no Instituto de Letras da UFBA. Doutor em Letras pela UFPE (2018) com estágio pós-doutoral em Letras pela UFS (2021). Pesquisador vinculado ao REBRALLI, GPERAS e Estudos Coloniais Latino-Americanos. E-mail: tiago.bs@ufba.br. [ORCID](#)

³ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA. Graduada em Letras, Inglês, pela UFBA (2024). Pesquisadora vinculada ao REBRALLI. E-mail: anajsp@ufba.br. [ORCID](#)

⁴ Este artigo resulta do Projeto de Iniciação Científica (PIBIC) O Brasil em *A Cruising Voyage Round the World* (1712), de Woodes Rogers, executado por Fernanda Farias Oliveira, sob orientação do professor Tiago Barbosa da Silva, em parceria com Ana Júlia Santos Pereira.



Introdução

Embora seja um conceito antigo, a paisagem só foi considerada conhecimento científico no século XIX, quando passou a integrar o saber geográfico. Inicialmente, era vista como representação estética, apreciada por sua beleza e retratada em pinturas, na literatura e outras formas artísticas, sem necessariamente envolver uma análise sistemática de seus elementos físicos e sociais. A partir do século XVIII, no entanto, a paisagem começou a ser vista como um objeto de estudo dentro da Geografia, em parte devido ao trabalho de naturalistas como Alexander Von Humboldt (1759-1859) e Carl Ritter (1779-1859), considerados os fundadores da Geografia enquanto ciência. Humboldt e Ritter abordaram a paisagem como componente central para entender a interação entre o ambiente natural e a atividade humana. Desde então, a paisagem é um conceito sócio-histórico que engloba não apenas as características físicas de um determinado espaço, mas também as percepções, representações e significados atribuídos a esse espaço pelas pessoas que o observam e interagem com ele. Atualmente, ela é compreendida como uma expressão visível das interações entre o ser humano e o meio ambiente. Essa interação se reflete nos elementos que a compõem, abrangendo aspectos físicos, como relevo, vegetação e clima, e aspectos culturais, como construções, modos de vida e significados atribuídos aos elementos espaciais.

Milton Santos (1996) discorre que os elementos da paisagem incluem tanto os aspectos visíveis como cores, formas e movimentos quanto aqueles percebidos por outros sentidos, como sons e cheiros. A paisagem é, nesse sentido, uma construção cultural que reflete valores, vivências e relações de poder, ocupando um papel central nas análises das dinâmicas espaciais, das transformações territoriais e das relações sociais que moldam o mundo contemporâneo.

Sendo assim, no olhar de quem observa uma paisagem, há valores e vivências que transformam a visão em um palimpsesto⁵, um tipo de manuscrito que, após ser apagado e reutilizado, ainda preserva traços dos textos anteriores, transcendendo a mera aparência visual, carregando significados e vivências acumuladas ao longo do tempo. Cada observador, dessa maneira, com sua bagagem cultural, histórica e pessoal, contribui para transformar a percepção da paisagem em uma construção rica e multifacetada em

⁵ Metáfora que ilustra como as paisagens culturais e sociais são continuamente construídas e transformadas ao longo do tempo.



constante mudança. No nosso estudo, essa compreensão permite interpretar como a paisagem descrita nos relatos de viagem do século XVIII não é neutra, mas carrega significados que reforçam relações de poder e dominação colonial, que podem ser pensadas a partir da Geografia Cultural e da Teoria da Paisagem. Em *A Cruising Voyage Round the World* (1712), objeto desse estudo, Woodes Rogers descreve as paisagens brasileiras sob uma perspectiva europeia, enfatizando sua exotização, bem como seu potencial de exploração. Isso reflete sua visão da paisagem como algo a ser admirado e dominado, antecipando sua construção como símbolo de poder e colonização. Essa perspectiva nos ajuda a contextualizar a análise das descrições de Rogers, não como meras representações isentas, mas também como construções culturais e políticas.

Para abordar as questões propostas, esta pesquisa seguirá um caminho metodológico abrangente e interdisciplinar. Começando por uma revisão bibliográfica sobre a noção de paisagem nas Ciências Humanas, discutiremos obras de teóricos renomados como Paul Vidal de La Blache, Carl Ritter, Augustin Berque e Anne Cauquelin. Em seguida, faremos uma análise documental de um relato de viagem do século XVIII, o diário de Woodes Rogers, *A Cruising Voyage Round the World* (1712). O artigo está organizado a partir de dois eixos principais: (2) os elementos humanos da paisagem, que se debruçam sobre as interações culturais, os sistemas coloniais e os conflitos que moldaram a natureza; e (3) os elementos naturais da paisagem, que abordam a exuberância estética da natureza e o modo como Rogers quantifica e traduz o território em categorias europeias de valor e utilidade. Empregamos a crítica literária para interpretar as narrativas de Rogers, utilizando conceitos de Geografia Cultural e Teoria da Paisagem para compreender suas representações como reflexos das relações de poder e de dominação, integrando Geografia, Literatura e Estudos Culturais, e considerando a influência da arte e das práticas pictóricas na construção do conceito de paisagem. Finalmente, os resultados das análises foram sintetizados e discutidos para avaliar como as representações das paisagens brasileiras nos relatos de Woodes Rogers influenciaram o imaginário europeu, contribuindo para a invenção e estabelecimento do Brasil nesse imaginário. Essas reflexões abordaram a importância dessas representações na compreensão das relações culturais e históricas entre a Europa e o Brasil, permitindo identificar elementos que refletem a visão europeia sobre o território brasileiro.



Paisagens de encontro e conflito: o humano na obra de Rogers

O geógrafo Paul Vidal de La Blache (1982, p. 89) define a paisagem como “aquilo que o olho abarca com o olhar”. Essa perspectiva associa a paisagem à percepção visual, destacando seu aspecto estético. Porém, a paisagem é um conceito polissêmico, central na Geografia, e adquire sentidos distintos conforme o olhar de geógrafos, historiadores ou arquitetos. Ela pode, inclusive, afetar o humor e a disposição das pessoas, como observa Bolson (2004), ao defini-la como uma experiência subjetiva. Ao longo do tempo, estudiosos passaram a compreendê-la como um produto da cultura e não apenas como uma expressão da natureza, indicando que a paisagem é o resultado da interferência humana na natureza e de sua percepção sensorial.

Na obra *A Cruising Voyage Round the World* (1712), de Woodes Rogers, a paisagem brasileira é representada não como natureza intocada, mas como um território permeado por relações humanas, transformações culturais e disputas coloniais. Rogers partiu da Inglaterra em 1708, fazendo uma parada inicial nas ilhas de Cabo Verde. Em seguida, aportou na costa do Brasil, provavelmente na Bahia, onde a tripulação se reabasteceu. Continuando a expedição, desceu pela costa atlântica da América do Sul até o estreito de Le Maire e o Cabo Horn, por onde entrou no Oceano Pacífico. Ao longo da costa do Pacífico sul-americano, passou por regiões hoje pertencentes ao Chile, Equador e Peru, com destaque para sua incursão na cidade de Guayaquil e posterior movimentação até Callao, próximo a Lima. Nessa etapa, a missão capturou embarcações espanholas, acumulando prêmios de guerra, antes de seguir rumo à Ásia.

No relato, a Ilha Grande, hoje estado de São Paulo, com sua vegetação densa e fauna exótica, contrasta com a paisagem cultural das missões católicas, na qual pessoas indígenas eram submetidas a sistemas de trabalho forçado. Nesse contexto, a paisagem do Brasil é o resultado de interações entre europeus, indígenas e africanos, mediadas por interesses econômicos e estratégias de dominação. A própria presença dos corsários contribui para a construção de uma paisagem “cosmopolita”, como também demonstra o relato de William Dampier (1697), analisado em Silva, Oliveira e Dourado (2024), texto resultado de trabalho da iniciação científica da primeira autora deste artigo, no qual buscou-se identificar como as descrições de corsários-viajantes articulam os elementos da natureza com a ocupação colonial.

Como Dampier, ou mesmo Crusoé, Woodes Rogers representa esse sujeito da modernidade colonial: um homem do mar que se constrói na travessia, na conquista e na escrita. Embora nomeado corsário, uma forma le-



galizada de pirataria com respaldo da Coroa, Rogers exerce funções que vão além do combate naval. Ele negocia, observa, registra. Rogers está profundamente implicado na construção simbólica dos territórios ultramarinos: ao escrever sobre as paisagens da América portuguesa, ajuda a consolidar um imaginário europeu sobre o Brasil como espaço de interesse estratégico, cultural e econômico. Em *A Cruising Voyage Round the World*, Rogers descreve missões religiosas, interações com comerciantes portugueses, e o cotidiano dos habitantes locais e de pessoas sequestradas de África, criando um Brasil marcado pela tensão entre civilização e barbárie.

As pessoas indígenas, em seu relato, são retratadas ora como dóceis e passivas, ora como indolentes e atrasadas. Por vezes, elas são vistas como parte da paisagem, às vezes descritas como preguiçosas, outras vezes como selvagens. Mas sempre de modo exotizante: “Tanto homens quanto mulheres andam nus, com os cabelos compridos; porém, os homens arrancam os do topo da cabeça” (Rogers, 1732, p. 46, tradução nossa)⁶. Ao descrever as relações entre pessoas, espaços e práticas sociais, Rogers não apenas observa um território estrangeiro, como também o interpreta e o traduz de acordo com as referências culturais e políticas de seu tempo. Como ele afirma:

Isso é tudo o que posso afirmar com base na minha própria Observação sobre este País, que foi Descoberto primeiro pelo famoso Américo Vespúcio, no Ano de 1500, quando o chamou de Santa Cruz; mas os Portugueses, depois, o Nomearam *Brazile*, por causa da Madeira Vermelha desse nome que cresce aqui (Rogers, 1732, p. 39, tradução nossa, grifo nosso)⁷.

Nesse fragmento, Rogers articula a observação pessoal com uma narrativa histórica que legitima a presença colonial, inscrevendo o Brasil dentro de uma cronologia europeia. Além disso, Hall lembra que “estas imagens são uma forma de degradação ritualizada. Por outro lado, algumas representações, mesmo estereotipadas, são idealizadas e sentimentalizadas em vez de degradantes” (Hall, 2016, p. 172). Assim, a cena descrita por Rogers pode ser lida como um gesto de exotização ambígua: por um lado, reduz a cultura indígena a uma prática curiosa e caricata; por outro, atribui-lhe um valor de acolhimento e ritualidade que reforça sua condição de espetáculo para o olhar europeu. Já a comparação moral se evidencia na forma como

⁶ “Both Sexes go quite naked, and wear their Hair long; but the Men pluck theirs off on the Crown.”

⁷ “This is all I can affirm from my own Observation concerning this Country, which was discover’d first by the famous Americus Vespucius, Anno 1500. when he call’d it Santa Cruz; but the Portuguese afterwards nam’d it Brazile, from the red Wood of that name which grows here.”



Rogers categoriza os povos indígenas. A nudez, a ausência de mercadorias europeias e a falta de familiaridade com a língua espanhola são tomadas como sinais inequívocos de atraso e selvajaria: “Por estarem totalmente nus, sem qualquer indício de mercadorias europeias, nem sequer uma palavra em espanhol, concluímos que eram apenas selvagens” (Rogers, 1732, p. 208, tradução nossa)⁸.

As pessoas negras, de modo similar, também são representadas na obra de forma ambivalente. Em um episódio, Rogers afirma que ofereceu liberdade a 35 homens negros capturados de embarcações espanholas, caso se comportassem bem em combate: “[...] 32 deles imediatamente prometeram manter-se firmes tanto quanto o melhor dos Ingleses, e pediram que fossem treinados no uso de armas” (Rogers, 1732, p. 20, tradução nossa)⁹. Esse gesto aparente de benevolência está inscrito em uma lógica de controle: a liberdade é uma concessão condicional, não um direito. Em outras passagens, pessoas negras aparecem como habitantes empobrecidos, como no caso da ilha frequentada na temporada de pesca de tartarugas, onde “são em sua maioria Negros e Mulatos, e muito pobres” (Rogers, 1732, p. 24, tradução nossa)¹⁰. Essa variação revela um olhar que nunca reconhece os sujeitos africanos como agentes plenos, mas sempre como mão de obra, ameaça ou sombra do projeto colonial instituído no território.

A representação dos portugueses também é marcada por ambiguidades. Em algumas passagens, os portugueses são retratados como cortesês e civilizados, como no encontro com Raphael de Silva Lagos, apresentado como governador da Capitania da Bahia, que os convida a assistir a uma procissão: “dissemos que nossa religião diferia muito da dele” (Rogers, 1732, p. 32, tradução nossa)¹¹. De qualquer forma, a cordialidade não apaga a distância cultural e religiosa que separa ingleses protestantes e portugueses católicos. Em outras passagens, o retrato é claramente cru: Rogers afirma que “os portugueses mataram tantos [indígenas] que eles passaram a odiar perfeitamente essa nação [Portugal]” (Rogers, 1732, p. 42, tradução nossa)¹², o trecho revela como os povos indígenas, vítimas diretas da violência, desenvolveram afetos profundos contra os colonizadores.

⁸ “being stark naked, without the least sign of European goods, nor one word of Spanish, we concluded them to be mere savages.”

⁹ “[...] 32 of them immediately promised to stand to it as long as the best Englishman, and desired they might be improved in the use of arms.”

¹⁰ “the most part Negroes and Mulattoes, and very poor.”

¹¹ “we told him our Religion differ’d very much from his.”

¹² “the Portuguese cut off such multitudes of ‘em, that they perfectly hate that Nation.”



Por fim, há momentos em que os portugueses surgem como peças estratégicas nas relações comerciais e logísticas dos ingleses, como ao tentar contratar um piloto: “tratamos bem o português e lhe demos um pequeno presente, esperando que influenciasse as pessoas a agilizar nossos negócios” (Rogers, 1732, p. 282, tradução nossa)¹³. Assim, eles oscilam entre aliados úteis e agentes de um colonialismo decadente, sendo posicionados em uma hierarquia simbólica inferior à dos ingleses, mas ainda acima dos povos colonizados. Essas representações revelam a paisagem como um espaço vívido, no qual as relações humanas, sejam elas de trabalho, poder, dominação e resistência, são fundamentais para a constituição de sentidos econômicos, morais e estratégicos. Conforme as descrições dos elementos humanos vão se adensando, surge uma paisagem cosmopolita e cruel, atravessada por lógicas de subalternização e verticalização do humano que colocam o inglês no topo da pirâmide social.

Desse modo, Rogers desempenha um papel ativo na construção simbólica dos territórios coloniais. Ao descrever as paisagens da América portuguesa, ele contribui para a consolidação de um imaginário europeu que enxerga o Brasil como espaço estratégico, exótico e economicamente promissor. Sua atuação não se limita à observação, mas envolve escolhas narrativas que moldam a realidade em função de seus interesses econômicos. Nesse sentido, a análise de Silva, Oliveira e Dourado (2024, p. 128) ajuda a iluminar esse processo, ao afirmar que “Dampier [assim como Rogers] ocupa a posição de tradutor de um mundo desconhecido para um leitor britânico que permaneceu em casa, o que implica no uso de estratégias e na construção de uma narrativa, através de saberes compartilhados, que seja interpretável para seu público”. Essa estratégia catalográfica traduz o humano segundo valores ingleses, construindo, assim, uma ponte entre a observação empírica e o espaço colonial instituído. Esteticamente, portanto, a paisagem é construída a partir de uma lógica eurocêntrica que hierarquiza a diferença, apresentando o “outro” como exótico, primitivo ou inferior. Como aponta Mary Louise Pratt (2007), os relatos de viagem funcionam como “textos de domesticação”, nos quais o mundo não europeu é sistematizado, descrito e tornado legível para o público metropolitano.

O país aparece como fonte de recursos e ponto estratégico na rota das riquezas. Ainda segundo o autor: “O País tornou-se agora muito Populoso, e as Pessoas apreciam bastante o uso de Armas, especialmente na região das Minas de Ouro, para onde convergem Pessoas de todos os Tipos, mas

¹³ “we made much of the Portuguese, and gave him a small Present, hoping he would influence the People to dispatch our Business.”



principalmente Negros e Mulatos”¹⁴ (Rogers, 1732, p. 39, tradução nossa)¹⁵. A menção ao uso de armas não deve ser lida como algo neutro. Essa descrição revela como a paisagem vai sendo construída a partir de uma ordem violenta e exploratória. A paisagem, nesse contexto, não se limita ao relevo ou às construções materiais; ela incorpora os mecanismos de poder que a marcaram e regulam a vida em função da economia colonial.

Em síntese, a leitura da obra de Rogers evidencia que a paisagem não é apenas um cenário natural contemplado pelo olhar, mas sobretudo um espaço socialmente produzido, atravessado por hierarquias e práticas de poder. Ao destacar os elementos humanos – indígenas, africanos, portugueses e o seu papel homem inglês –, a narrativa organiza a diferença segundo uma lógica colonial que legitima a centralidade inglesa e relega os demais a posições subalternas. Assim, a paisagem descrita assume um caráter relacional, no qual natureza e cultura se entrelaçam para dar forma a um imaginário eurocêntrico que projeta o Brasil como espaço de exploração, dominação e exotização. Nesse sentido, mais do que representar, Rogers constrói a paisagem colonial, instaurando uma visão que, ao domesticar o outro, consolida as bases simbólicas de uma geopolítica do olhar britânico.

Listar, medir, apropriar: a lógica inventariante da paisagem em Rogers

O século XVIII foi marcado pela expansão das viagens científicas e comerciais, e os relatos produzidos nesse período obedeciam a certos modelos narrativos e descritivos. Rogers escreve num estilo que mistura observação empírica, impressões pessoais e uma linguagem voltada para a curiosidade europeia. Nesse sentido, sua escrita se aproxima da lógica do inventário. Segundo o *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis*, inventário significa, entre outros sentidos, “elaboração minuciosa; registro, relação, rol” (Michaelis, 2025). É exatamente isso que a obra de Rogers realiza: um registro sistemático das riquezas naturais, dos produtos e das características do território, transformando a paisagem em um catálogo de bens potencialmente exploráveis. Essa dimensão de inventário e apropriação simbólica se conecta diretamente com a crítica de Mary Louise Pratt sobre o gênero do relato de viagem. Para a autora, há uma prevalência dos “esquemas classificatórios da história natural em

¹⁴ Optamos por preservar, nesta e em outras passagens, a capitalização original de certos substantivos, como *Country*, *People*, *Arms*, *Gold Mines*, *Negroes* e *Molattoes*, conforme aparecem no inglês do século XVIII. Esse uso gráfico não é apenas uma convenção da época, mas também revela o que o autor enfatizava ou hierarquizava em sua narrativa.

¹⁵ The Country is now become very populous, and the People delight much in Arms, especially about the Gold Mines, where those of all sorts resort, but mostly Negroes and Molattoes.



relação aos saberes camponeses vernáculos que buscavam deslocar” (Pratt, 2007, p. 19, tradução nossa)¹⁶. Em outros termos, os relatos coloniais não registram apenas paisagens; eles as constroem como espaços colonizáveis, impondo uma narrativa em que a natureza se torna recurso e o território, objeto de controle. Esse é o dispositivo encontrado em Woodes Rogers.

Muitas vezes, Rogers inicia seu relato pelo mar (a travessia), depois observa a costa (as montanhas, as vilas) e finalmente descreve o interior. Essa estrutura sugere uma progressão do desconhecido ao conhecido, do selvagem ao civilizado, como se o espaço natural precisasse ser gradualmente “revelado” e conquistado. Em um trecho da obra, Rogers afirma que: “O Produto do *Brazile*¹⁷ [*sic*] é bem conhecido por ser Pau-Brasil, Açúcares, Ouro, Tabaco, Óleo de Baleia, Rapé e vários tipos de Drogas [substâncias medicinais]”¹⁸ (Rogers, 1732, p. 39, tradução nossa). É possível observar que sua enumeração funciona como uma estratégia de inventário e comodificação. Assim, o autor transforma a paisagem em catálogo de bens a serem explorados; a paisagem perde seu aspecto de vivências e memórias e passa a ser representada, sobretudo, como uma fonte de recursos inesgotáveis. Ademais, a oscilação na escrita do nome do Brasil indica uma instabilidade simbólica: o país ainda não era concebido como uma nação, mas como um espaço colonial em disputa. A forma “*Brazile*” aponta para essa indefinição, ao mesmo tempo geográfica, política e epistemológica que marca a construção imaginária do território nas narrativas europeias. Essa instabilidade também se evidencia em outras obras do período, como nos relatos de William Dampier e na ficção de Robinson Crusóé, revelando que o “Brasil” narrado para o público inglês era menos uma realidade consolidada e mais um espaço projetado, instável e sujeito a múltiplas interpretações.

O mar e as terras “desconhecidas” surgem como territórios marcados não apenas por desafios naturais, mas por estratégias de dominação, alianças instáveis e conflitos internos, inclusive entre os próprios corsários. Rogers relata que “o capitão Dover e outros estavam perturbados; eu não estava com eles, mas decidi agir em parceria, conforme o Acordo firmado” (Rogers, 1732, p. 157, tradução nossa)¹⁹. A experiência de disputas e tensões no interior da

¹⁶ I consider the classificatory schemes of natural history in relation to the vernacular peasant knowledges they sought to displace.

¹⁷ Mantivemos a grafia “*Brazile*” com [*sic*] para preservar a forma original empregada por Rogers. No inglês do século XVIII, era comum o uso instável de grafias para nomes estrangeiros, refletindo incertezas sobre o território em questão.

¹⁸ The Product of *Brazile* is well known to be Red Wood, Sugars, Gold, Tobacco, Whale-Oil, Snuff, and several sorts of Drugs.

¹⁹ Capt. Dover and others; being discompos'd I was not with them, but resolved to act in consortship, according to their Agreement.



própria tripulação nos ajuda a entender por que sua escrita aparece carregada de instabilidade: Rogers projeta na paisagem os mesmos conflitos que vivia em sua jornada. Anne Cauquelin (2007) contribui para essa análise ao afirmar que a natureza, em si, não é paisagem: ela só se torna paisagem quando é interpretada e valorizada por meio de práticas culturais. Isso inclui desde mapas e desenhos até os próprios relatos escritos, que reinterpretem o espaço e lhe atribuem significados. Como afirma Luchiari (2011, p. 13), “quando tomada pelo indivíduo, a paisagem é forma e aparência. Seu verdadeiro conteúdo só se revela por meio das funções sociais que lhe são constantemente atribuídas no desenrolar da história”. Ou seja, a paisagem brasileira descrita por Rogers é um espaço simbólico, atravessado por práticas de apropriação, exploração e dominação, como revelam os fragmentos supracitados.

A obra *A Cruising Voyage Round the World* (1712) contribui para a formação de um imaginário colonial no qual o “Novo Mundo” surge como um espaço exuberante, como afirma Rogers: “Essas Ilhas [Ilha Grande] parecia elevada, fértil e agradável, e a maior delas tinha cerca de 50 Léguas de comprimento” (Rogers, 1732, p. 49, tradução nossa)²⁰. A capitalização peculiar de termos como Léguas reforça o olhar estético e produtivo que Rogers projeta sobre a paisagem. Além disso, a expressão “50 Léguas” atua também como metáfora da domesticação da natureza: ao ser quantificada e traduzida segundo valores europeus, a vastidão do território é transformada em paisagem, tornada compreensível, mensurável e, portanto, colonizável. Como observa Jens Andermann (2018, p. 12, tradução nossa), em sua *Introducción de Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*: “Toda paisagem, ainda que se suspenda e se desloque para além de seu horizonte, também aponta para o momento em que o olhar volta a coincidir com uma apreensão sensorial e afetiva da terra, um estado de presença dela e nela”²¹. Esse pensamento ilumina a forma como Rogers descreve as ilhas como “Altas, Fértéis e Agradáveis” e logo em seguida as mede em “50 léguas”, demonstrando que o olhar colonial oscila entre o encanto estético e a domesticação da natureza.

O território, nesse processo, deixa de ser apenas espaço natural para tornar-se paisagem inventada, pronta para ser apropriada. Ainda que de modo breve, a descrição revela um olhar que associa a paisagem a critérios estéticos, métricos e produtivos, projetando sobre ela o valor da fertilidade, da vastidão e da amenidade, atributos que legitimam seu potencial comer-

²⁰ These Islands appear'd to be high, fruitful, and pleasant, and the largest of 'em about 50 Leagues long.

²¹ Todo paisaje, a pesar de que lo suspenda y desplace más allá de su horizonte, también gesticula hacia un momento en que la mirada volverá a coincidir con una aprehensión sensorial y afectiva de la tierra, un estado de presencia de y en ella.



cial, bem como um tamanho compreensível para o homem metropolitano inglês. Nesse sentido, a geografia transforma-se em narrativa e opera como mecanismo de ordenação visual, econômica e simbólica do espaço. O relato de Rogers insere-se, assim, em uma tradição discursiva em que o ato de descrever está intrinsecamente vinculado a formas de controle e apropriação, já que não só cataloga e codifica o que vê, mas também impõe padrões de medida que transformam o território Brasil em algo apreensível. O espaço natural deixa de ser algo meramente observado e passa a ser uma construção intelectual moldada segundo categorias do pensamento europeu, formuladas em relação aos elementos do espaço: os recursos naturais (como o solo fértil, as ilhas e os portos), os produtos de interesse econômico (pau-brasil, ouro, tabaco, óleo de baleia), a configuração social (negros, mulatos, colonos armados), os valores estéticos atribuídos ao espaço (“agradável”, “exuberante”, “selvagem”) e até mesmo os conflitos internos da própria expedição, tudo se torna paisagem. Suas descrições evidenciam uma estratégia de organização do mundo, na qual o território brasileiro é enquadrado por meio de critérios estéticos, utilitários e morais. O que está em jogo, portanto, não é apenas o conteúdo do que foi registrado, mas a maneira como esse olhar foi construído e a quais interesses ele serve. As observações de Rogers revelam menos sobre o Brasil do século XVIII e mais sobre os modos europeus de ver, representar e dominar aquilo que identificavam como “outro”.

Ao descrever a costa brasileira, por exemplo, Rogers menciona a exuberância da vegetação e a presença das “madeiras vermelhas” que se tornaram símbolo comercial do Brasil. A paisagem natural é apresentada de modo fragmentado, como um inventário de recursos, refletindo uma estética utilitária e exploratória. Em diversos trechos, o Brasil é descrito como um repositório de riquezas: “Eles possuem Bálsamo bom contra todas as Feridas. Seus Frutos, Milho e Raízes existem não só em maior Abundância, mas são tidos por muito melhores do que em qualquer outro lugar da América” (Rogers, 1732, p. 45, tradução nossa)²². A flora ganha destaque nas referências ao pau-brasil, ao tabaco e às “drogas do sertão”, enquanto a fauna é pontualmente mencionada com termos genéricos (“aves estranhas”, “animais selvagens”), reforçando o caráter de novidade e mistério.

Essa representação formal contribui para a construção de um imaginário visual pautado pela exuberância e pelo exotismo. Rogers afirma: “Eles possuem muitas Árvores com Troncos de cinco ou seis Braças de circunferência, e Estoques Inesgotáveis de Madeira de Ébano e de *Brazile*, Cacau, Tabaco,

²² “They have Balm good against all Wounds. Their Fruit, Corn, and Roots, are not only in greater plenty, but much Account of the River Amazons better than any where else in America.”



Canas-de-Açúcar, Algodão [...]” (Rogers, 1732, p. 45, tradução nossa)²³. A paisagem, nesse caso, é também uma narrativa visual: ela guia o olhar e impõe um ritmo à descoberta. Depois de aportar em Pernambuco e passar pela Bahia e pelo Rio de Janeiro, ele segue pela costa em direção ao norte, descrevendo os diferentes aspectos do território até alcançar a foz do Rio Amazonas:

Desde a nascente até a foz, são 800 ou 900 léguas em linha reta, mas, considerando suas curvas e meandros, chega a cerca de 1.200 [...] Há divergências entre os autores quanto a este rio ou o da Prata ser o maior, o que não pretendo aqui determinar. Os rios que nele deságuam, pela margem direita e esquerda, percorrem de 100 a 600 léguas de extensão, e suas margens são bem povoadas por multidões de pessoas de diferentes nações, **não tão bárbaras quanto as do Brasil**, nem tão polidas quanto os nativos do Peru (Rogers, 1732, p. 44-45, tradução nossa, grifo nosso)²⁴.

Conforme propõe Anne Cauquelin (2007), a paisagem não é apenas algo que existe, mas uma forma construída para ser vista. Ou seja, ela se organiza de modo a orientar o olhar, criando um enquadramento que dá sentido àquilo que chamamos de paisagem. Ver uma paisagem implica reconhecê-la dentro de um repertório de formas, valores e referências que tornam possível sua leitura. As ambiguidades da paisagem revelam uma operação barroca do olhar colonial, que combina ornamentação, excesso e hierarquia. O Brasil é figurado como cenário de maravilhas naturais e práticas culturais “curiosas”, mas tudo isso serve a uma lógica classificatória que inferioriza o diferente ao mesmo tempo que o exhibe. Como afirma Mignolo (2003), o barroco, nas Américas, funciona como uma estética de poder, um dispositivo simbólico que disfarça relações coloniais sob a forma do espetáculo, organizando o “Novo Mundo” segundo critérios europeus de valor e visibilidade.

Na obra de Rogers, essa forma é construída por meio de práticas discursivas que traduzem a natureza em linguagem e imagem. As escolhas lexicais, a disposição das descrições e a seleção do que é digno de ser narrado revelam uma estética colonizadora, que classifica o Brasil a partir de critérios europeus de beleza, valor e utilidade. Os indígenas são avaliados pela ausência de roupas, religião ou hábitos europeus. Tudo é observado a partir de um olhar in-

²³ “They have many Trees of five or six fathom round in the Trunk, and inexhaustible Stores of Ebony and Brazile Wood, Cocoa, Tobacco, Sugar-Canes, Cotton [...]”

²⁴ “From the Fountain to its Mouth ’tis 8 or 900 Leagues in a direct Line, but the Windings and Turnings make it about 1200 [...] Authors differ whether this River or La Plata be the greatest, which I shall not take upon me to determine. The Rivers which run into it on the right and left, have their Courses from 100 to 600 Leagues in length, and their Banks are well inhabited by multitudes of People of different Nations, not so barbarous as those of Brazile, nor so polite as the Natives of Peru.”



interessado, que transforma a terra em recurso e o habitante em curiosidade. A análise desses aspectos formais e estéticos nos permite compreender que a paisagem brasileira, tal como aparece na obra de Rogers, não é apenas registrada, ela é produzida discursivamente. Suas descrições não refletem apenas o mundo natural, mas também os modos como esse mundo era imaginado, representado e valorizado no contexto europeu. O Brasil é inventado como um lugar de exuberância e de desordem, ao mesmo tempo fértil e ameaçador, capaz de oferecer riquezas à metrópole, mas também exigente de controle. Esse enquadramento não é neutro: ele responde a uma lógica de domesticação simbólica que organiza o espaço para justificar sua exploração material.

Considerações finais

O estudo do relato de Woodes Rogers sobre o Brasil do século XVIII revela que a descrição do território opera como uma construção discursiva eurocêntrica que articula de forma indissociável interesses econômicos, políticos e ideológicos do colonialismo. Essa análise se concentra em como o Brasil foi inventado como paisagem simbólica, cujos elementos são lidos e explorados através de um filtro cultural europeu, conforme demonstrado em nossos achados: a invenção da paisagem se dá através de seus elementos exploráveis e de valor econômico; a indefinição do território é refletida, inclusive, na grafia do nome; o país é retratado como um entreposto comercial; a instabilidade interna reflete a instabilidade externa da geopolítica da época; a natureza exótica é vista como intrinsecamente passível de exploração; e a paisagem é fragmentada, descrita invariavelmente a partir do eurocentrismo.

Ao inserir o Brasil nas rotas globais do comércio e da navegação através de seu relato, Rogers também contribui para uma leitura geopolítica do território. As descrições dos produtos (açúcar, pau-brasil, ouro, tabaco) e das relações comerciais com a Europa reforçam a ideia de que o Brasil era uma colônia estratégica, rica em recursos e essencial para os interesses imperialistas. As trocas, negociações e conflitos relatados pelo autor evidenciam que o espaço brasileiro era, simultaneamente, local e global: o Brasil era um ponto de intersecção entre culturas, economias e poderes. Essas interações contribuem para o imaginário europeu sobre o Brasil de maneira profunda. O país aparece como um espaço de abundância natural, mas também de desordem social; um território de oportunidades, mas também de perigos. Essa ambiguidade é central para compreender como o Brasil foi construído discursivamente nos relatos de viagem do século XVIII.



A paisagem aparece como fonte inesgotável de riquezas, marcada pela abundância de recursos naturais e pela lógica da extração. No nível moral, os hábitos e costumes locais são julgados segundo critérios europeus de civilidade, religião e racionalidade, reforçando a construção do “outro” como exótico ou inferior. Já no plano estratégico, a paisagem é representada como território em disputa, onde se desenrolam jogos de poder, alianças políticas e relações diplomáticas entre diferentes impérios coloniais. Isso se evidencia, por exemplo, na forma como Rogers descreve a região das Minas de Ouro, provavelmente uma referência ao interior da capitania de Minas Gerais, marcada pela presença massiva de negros e mulatos armados, o que revela uma sociedade racializada, militarizada e voltada à extração (Rogers, 1732, p. 39).

Concluimos que a paisagem, tal como representada por Woodes Rogers, opera como uma construção discursiva que articula interesses econômicos, políticos e ideológicos do colonialismo europeu. Seu relato é parte de um projeto mais amplo de descrição, apropriação e controle do mundo “descoberto”, e as imagens do Brasil que nele se apresentam continuam influenciando, ainda que de forma transformada, modos de ver e representar o país até os dias de hoje.

Referências

- ANDERMANN, Jens. **Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje**. Santiago de Chile: Metales pesados, 2018.
- BOLSON, Jaisa Helena Gontijo. A importância da paisagem na atividade turística. **Revista Turismo (on-line)**. São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.revistaturismo.com.br/artigos/paisagem.html>. Acesso em: 3 nov. 2024.
- CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- LA BLACHE, Paul Vidal de. Os Gêneros de Vida na Geografia Humana: Segundo Artigo. *In*: HAESBAERT, Rogério *et al.* (orgs.). **Vidal, Vidais: textos de Geografia Humana, Regional e Política**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1982. p. 59-181.
- LUCHIARI, Maria Tereza Paes. A(re)significação da paisagem no período contemporâneo. *In*: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: UERJ, 2011. p. 9-28.
- MICHAELIS, 2025. **Inventário**. *In*: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis. São Paulo: Melhoramentos, 2025. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/invent%C3%A1rio>. Acesso em: 19 set. 2025.



MIGNOLO, Walter. **The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization**. 2 ed. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

PRATT, Mary Louise. Criticism in the Contact Zone. *In*: PRATT, Mary Louise **Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturalism**. London: Routledge, 2007.

ROGERS, Woodes. **A Cruising Voyage round the World: first to the South-seas, thence to the East Indies, and homeward by the Cape of Good Hope**. 2 ed. London: A. Bell and B. Lintot, 1732.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SILVA, Tiago; OLIVEIRA, Fernanda; DOURADO, Jamine. William Dampier: Corsário e Tradutor do Brasil. *In*: GOMES, Carlos Magno; RAMALHO, Christina Bielinski; SANTOS, Jocelaine Oliveira dos (orgs.). **Literatura e Criação: Perspectivas autorais, jurídicas e mítico-épicas**. 1 ed. Aracaju: Criação Editora, 2024. v. 1, p. 122-135.

